Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch = Annuaire suisse du théâtre

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur

Band: 43 (1980)

Artikel: Travail théâtral populaire = Volkstheaterarbeit : La Pierre et l'Esprit, La Fête des Vignerons, La Fête du Blé - Fête du Pain, Terre Nouvelle

Autor: Apothéloz, Charles

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-986675

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

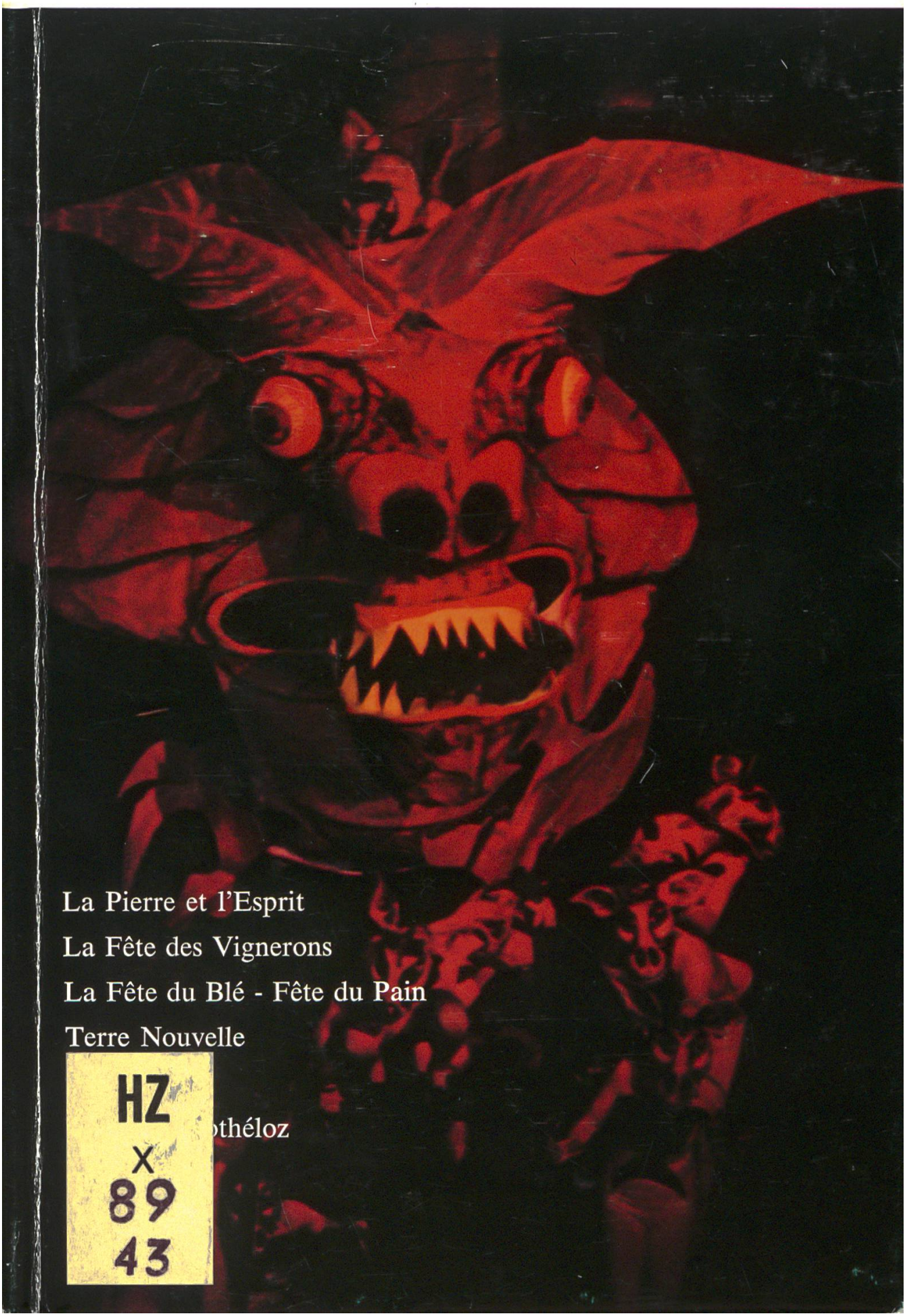
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

TRAVAIL THEATRAL POPULAIRE

VOLKSTHEATERARBEIT



La Pierre et l'Esprit

La Fête des Vignerons

La Fête du Blé - Fête du Pain

Terre Nouvelle

HZ
X
89
43

othéloz

Société Suisse du Théâtre
Annuaire du Théâtre Suisse N° 43 - 1980

Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Schweizer Theaterjahrbuch Nr. 43 - 1980

Società Svizzera di Studi Teatrali
Annuario del Teatro Svizzero n. 43 - 1980

Editions Theaterkultur
Theaterkultur-Verlag
Edizioni Theaterkultur

Richard Wagner-Strasse 19
8002 Zürich

Publié avec l'aide
de la Société suisse des sciences humaines

Publiziert mit Unterstützung
der Schweizerischen Geisteswissenschaftlichen Gesellschaft

Pubblicato con l'aiuto
della Società svizzera delle science umane

Travail théâtral populaire
Volkstheaterarbeit

La Pierre et l'Esprit
La Fête des Vignerons
La Fête du Blé — Fête du Pain
Terre Nouvelle

Rapport de Charles Apothéloz
sur la mise en scène de 4 spectacles
donnés par des acteurs amateurs (1975-1979)

Bericht von Charles Apothéloz
über 4 Festspielinszenierungen
mit Laiendarstellern (1975-1979)
Text in französischer Sprache.
Am Ende jedes Kapitels
eine kurze Inhaltsangabe in deutsch.

Couverture : le Diable de « La Pierre et l'Esprit ».
Photo : Nicolas Suba.

Copyright 1980 by Theaterkultur-Verlag, 8002 Zürich.

Printed in Switzerland
by Imprimerie Cornaz S.A., 1400 Yverdon.

Table des matières

TRAVAIL THEATRAL POPULAIRE

9 Avant-Propos
Vorwort

13 LA PIERRE ET L'ESPRIT (1975)

14 L'OEUVRE: UN POEME DRAMATIQUE ET MUSICAL
son anecdote - son thème - son texte - sa musique

18 LE PROJET SCENOGRAPHIQUE
l'abandon de toute frontalité - une scénographie éclatée

25 LE PROJET DRAMATURGIQUE

29 LA MISE EN OEUVRE DU PROJET
la musique - les voix parlées - les escabeaux mobiles - les autres images mobiles - les acteurs - l'infrastructure technique

37 LA DECENTRALISATION DU MONTAGE
douze groupes autonomes d'amateurs - une équipe réduite de responsables professionnels - le calendrier général du montage - les répétitions d'ensemble dans la Cathédrale

44 LA REGIE GENERALE DU SPECTACLE

47 LE SUCCES POPULAIRE DES REPRESENTATIONS

48 Notes

50 *Kurze deutsche Inhaltsangabe und Bilder-Legenden*

53 LA FETE DES VIGNERONS (1977)

55 LE GRAND OEUVRE DE LA TRADITION
l'acte fondateur de la Fête actuelle - naissance d'une forme lyrique et dansée - le Jeu dramatique et musical des Quatre Saisons - un Peuple se reconnaît - le double Cycle de la Vigne et du Vin - le Chemin de la Tradition

74 LE PROJET DE REALISATION
la Conception symbolique de la Fête de 1977 - la conception des arènes - les équipements techniques - l'Organigramme de la Fête et son Budget

93 LE PROJET DE MISE EN SCENE: DRAMATURGIE ET MISE EN IMAGES

97 LE MONTAGE DE LA FETE

104 LA FETE DES RETROUVAILLES

105 Notes

106 *Kurze deutsche Inhaltsangabe und Bilder-Legenden*

109 LA FETE DU BLE-FETE DU PAIN (1978)

110 LE PROJET D'UNE FETE CAMPAGNARDE
la Célébration - les animations

118 LA FETE ASSEMBLA LES SIGNES ET LES COEURS

122 Notes

123 *Kurze deutsche Inhaltsangabe und Bilder-Legenden*

129 TERRE NOUVELLE (1979)

130 LA DEFINITION DU PROJET
une célébration décentralisée - des célébrations régionales et autonomes - le contenu du message

138 LES MATERIAUX DE LA CELEBRATION
le scénario - le texte - la musique et la mise en scène

146 LES 16 CELEBRATIONS DE "TERRE NOUVELLE"

147 DONATION D'UNE OEUVRE ACHEVEE

150 Notes

150 *Kurze deutsche Inhaltsangabe und Bilder-Legenden*

157 SUR LE CHEMIN D'UNE NOUVELLE CULTURE POPULAIRE ?

161 *Wege zu einer neuen volkstümlichen Kultur?*

166 Crédit photographique / *Bildernachweis*

167 *Publikationen der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur SGTK*

Avant-propos

Lorsque M. K.G.Kachler, alors président de la Société Suisse du Théâtre, me demanda d'exposer de quelle manière j'avais procédé pour monter la Fête des Vignerons 1977 et diriger ses 4000 interprètes, j'acceptai de grand coeur, en proposant d'élargir le propos et de rendre compte de l'ensemble de mon travail avec des amateurs. Me défendant de vouloir écrire un traité de la mise en scène à grande distribution, j'y voyais l'occasion de faire le point de ma démarche personnelle.

Le propos était plus difficile à tenir que je l'avais d'abord imaginé. Ma démarche en effet avait été très intuitive et son cheminement pragmatique. Le risque était grand de la dénaturer, et d'en perdre l'essentiel, en la systématisant après coup. C'est pourquoi j'ai pris le parti de rédiger une sorte de rapport de travail qui serait aussi un essai de définir, par une réflexion postérieure, les principes d'une méthode qui n'avaient pas précédé l'action, mais se sont dégagés de l'expérience.

Maintenant qu'il est terminé, je m'aperçois que cet essai a pris la forme d'un récit de l'aventure que j'ai eu le bonheur de vivre depuis 1975. Je venais cette année-là de quitter la direction du Centre Dramatique de Lausanne et l'institution que j'avais mis tant d'énergie à créer, pour tenter

de reprendre le dessein dont m'avaient écarté les avatars de de la vie de comédien (en vérité, je m'en suis aperçu depuis, ce fut un simple et nécessaire détour), celui de trouver le chemin d'un authentique théâtre populaire. La Providence étant venue aussitôt m'assister, mon récit a pris parfois le ton du merveilleux. Qu'importe! Sans doute était-il nécessaire qu'ainsi se démasque la naîveté d'une passion dont l'âge mûr renonce à me guérir, celle de vouloir par le théâtre parler avec d'autres de tous à tous les autres.

Charles Apothéloz

novembre 1980

Vorwort

Als mich Herr Dr. K.G. Kachler, der ehemalige Präsident der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur fragte, wie ich bei der Inszenierung des "Fêtes des Vignerons 1977" mit 4000 Mitwirkenden vorgegangen sei,fiel mir auf, wie schwer es für mich war, auf diese Frage zu antworten. So wurde Herr Dr. Kachlers Frage zum Vorwand und zum Ansporn, darüber und auch über meine spätere Arbeit mit Laiendarstellern tiefer nachzudenken, und über meine Erfahrungen zu berichten.

Dies erwies sich jedoch als weit schwieriger, als ich es mir vorgestellt hatte. Vieles bei dieser Arbeit war momentane Eingebung, Intuition und nachträglich kaum mehr in Worte zu fassen. Jedenfalls nicht ohne dabei Wesentliches zu entstellen.

Statt eine rationale Abhandlung über meine Inszenierungsarbeit zu schreiben, zog ich es deshalb vor, eine Art Arbeitsbericht aufzuzeichnen, aus dem ersichtlich sein soll, wie sich das Einzelne nach und nach zum Ganzen fügte. So, dachte ich, müsste sich schliesslich eine Methode herauslesen lassen, die zwar der Gestaltung nicht als Ueberlegung vorausging, sich aber im Laufe der Realisierung sozusagen zwangsläufig ergab. Jetzt, wo ich diesen Arbeitsbericht zu Ende geschrieben habe, wird mir bewusst, dass ich darin eine Geschichte erzähle: eine der schönsten Geschichten, die zu erleben ich das Glück

hatte.

Als ich im Jahre 1975 das "Centre Dramatique de Lausanne" verliess - ein Unternehmen das ich gegründet habe und für das ich jahrelang alle meine Kräfte einsetzte - wusste ich noch nicht, dass mein Schaffen im Berufstheater nichts anderes war als ein erfahrungsreicher Umweg zu dem, was meinem innersten Wesen am nächsten liegt: das ursprüngliche Volkstheater.

Vielleicht nähert sich der Ton meiner Erzählung manchmal naiver Begeisterung, einer Begeisterung der auch die Reife nichts anhaben konnte. Sie ist der Ausdruck einer tiefen Leidenschaft: meiner Leidenschaft für das Theater als gemeinsamer Weg zum Andern, zu allen Andern.

Charles Apothéloz

Am Schlusse jedes Kapitels sind Bild-Legenden und eine kurze Inhaltsangabe in deutsch zu finden.

November 1980

1

«La Pierre et l'Esprit» (1975)

Les circonstances me permirent d'engager sans délai ma liberté toute neuve dans une entreprise qui servait d'emblée mes desseins, puisqu'il s'agissait, par la création d'un spectacle, de faire participer la jeunesse des paroisses vaudoises à la célébration du 700e anniversaire de la consécration de la Cathédrale de Lausanne.

Les conditions les plus favorables se trouvaient réunies: les fastes d'une commémoration solennelle, un lieu de réunion prestigieux, des protagonistes et un public motivés. De quelle scène mieux intégrée le théâtre pourrait-il en effet rêver? quel événement historique plus significatif pourrait-il rappeler? où pourrait-il trouver des acteurs plus enthousiastes à le fêter? et des spectateurs plus enclins à les suivre? J'étais entré de plain-pied dans la seule tradition dramatique qu'ait jamais connu le Pays de Vaud: celle de la célébration.

Mais encore fallait-il que les auteurs fussent eux-mêmes disposés à collaborer avec moi dans l'élaboration d'une oeuvre qui soit la servante de cette forme éminemment populaire qu'est toute célébration théâtrale. Julien-François Zbinden pour la musique, et Géo-H. Blanc pour le texte partagèrent sans réserve mon propos.

Telles furent les chances qui s'offrirent dès le départ à "La Pierre et l'Esprit". C'est ici le lieu de rendre hommage au mécénat de l'Association Semper Fidelis, qui passa commande aux auteurs, édita l'oeuvre et l'offrit au comité d'organisation des fêtes d'anniversaire; ainsi qu'à M. Paul Vallotton, directeur à la Radio et Télévision de Suisse romande, et président du Conseil suisse romand du Théâtre dramatique: c'est lui qui fut l'ambassadeur du projet et son ardent promoteur.

L'œuvre: un poème dramatique et musical

Les historiens ont insuffisamment mis en évidence la très grande simplicité qui caractérise l'anecdote des grandes oeuvres du théâtre populaire de tous les temps: leur thématique peut être très complexe, leur signification parfois ésotérique, leur texte par endroit hermétique, l'histoire qu'elles racontent n'en est pas moins toujours compréhensible à chacun. Populaires ou non, les oeuvres ne deviennent des classiques qu'à ce prix.

Son anecdote

Celle de "La Pierre et l'Esprit" est en ce sens très limpide:ayant échoué à tenter Jésus, le Diable tente l'Homme et le corrompt; déchu, torturé, l'Homme reprend à son compte les paroles du Christ: "Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné?"; ce cri suscite l'apparition de l'Espérance et fait reculer le Malin; l'Homme retrouve la Foi et la Charité, et rejoint le Peuple de Dieu dans le Choeur de la Cathédrale édifiée à nouveau par un acte collectif de louange et de prière.

Cette anecdote se développe en treize parties:
la tentation du Christ;
l'Archange Michaël défie le Corrupteur: entrée des Béatitudes;
le Corrupteur relève le défi: entrée du Veau d'or;
la fabrique de monnaie: l'argent au service du Corrupteur;
entrée en jeu de l'Homme: l'Archange Michaël lui reproche d'avoir perdu la foi de son enfance;
l'Homme confesse son incertitude et son angoisse;
première évocation de la corruption et de la détresse de l'Humanité;
désarroi de l'Homme: entrée du Poverello;
réponse du Corrupteur: deuxième évocation de la détresse de l'Humanité;
imploration de l'Homme, confusion du Corrupteur, réponse du Seigneur, prière du Christ;
entrée de l'Espérance, retraite du Corrupteur, appel à la construction de la Cathédrale;
évocation des cathédrales contemporaines de Notre-Dame de Lausanne: la Cathédrale, livre ouvert et parole vivante, louange au Christ;
exhortation au Peuple de Dieu à poursuivre la construction du Temple spirituel.

Son thème

Le thème général de l'oeuvre appartient, on le voit, à la mythologie universelle: le Combat de l'Ange et du Démon, combat dont l'Homme est l'enjeu. Mais, dans "La Pierre et l'Esprit", le message religieux prend tout son sens chrétien par l'affirmation de la Grâce divine: dans un monde où la nuit et la mort paraissent parfois tout envahir, la victoire du Christ

sur la Croix peut devenir celle de l'Homme; au Peuple de Dieu rassemblé, cette Croix rappelle les paroles de l'Ecriture: "Approchez-vous du Seigneur, pierre vivante (...) et vous-mêmes, pierres vivantes, édifiez-vous pour former une maison spirituelle" (Première Epître de Saint-Pierre: 2,5).

Porteuse d'un tel message, l'oeuvre ne s'apparente en rien au théâtre critique ni au théâtre-miroir de la société; par elle, des chrétiens s'adressent à d'autres chrétiens pour célébrer et renouveler ensemble l'acte fondateur de la Cathédrale de Lausanne; participant à l'affirmation d'une même foi, acteurs et spectateurs y sont tous en vérité des célébrants.

Son texte

L'oeuvre a été qualifiée par Géo-H. Blanc, son auteur, de Poème dramatique. Son texte se développe en vers libres, fortement accentués et rythmés sur des cadences très variées. J'avais en effet recommandé au poète d'articuler son verbe en petits groupes de phonèmes, de manière qu'il puisse être aisément perçu en dépit des effets roulants des multiples échos de la cathédrale. Priorité serait donc donnée dans son interprétation au rythme du texte et aux différents registres des voix plutôt qu'à la modulation nuancée des sentiments: les comédiens seraient appelés à porter leur texte en avant, à le proférer plutôt qu'à l'intérioriser.

Tel qu'il est écrit, le texte est distribué en neuf voix: celle d'un Récitant, celle du Christ, celles de l'Archange Michaël, du Corrupteur et de l'Homme, celles des Trois Destructeurs de l'Humanité et celle de l'Espérance, plus les voix d'un groupe choral intervenant dans les séquences du Veau d'or ou des ouvriers de la fabrique de monnaie par exemple.

Si le Pays de Vaud n'a nourri au cours de son histoire aucune tradition théâtrale au sens strict du terme, il a par contre toujours cultivé l'art du chant choral et de la danse populaires, dont il a constamment renouvelé le répertoire, à l'occasion surtout des Fêtes des Vignerons de Vevey (voir au chapitre suivant). Et c'est à l'intuition géniale de René Morax, le poète de la Fête de 1905, que l'on doit la conception d'un authentique théâtre populaire vaudois, celui qui fit les beaux jours du Théâtre du Jorat [1]: il célébra dans ses drames Dieu, la Terre vaudoise et son Histoire, en associant à son texte la musique chorale de grands compositeurs, tels Gustave Doret ou Arthur Honnegger. Ce double caractère de célébration et d'alliance verbe/musique est la clé de l'extraordinaire faveur populaire que connut et que connaît encore le théâtre de René Morax.

Après lui, aucune oeuvre dramatique destinée à une large audience ne put se concevoir dans le Pays de Vaud sans musique orchestrale et sans choeurs. "La Pierre et l'Esprit" ne s'écarta pas de cette très vivante tradition.

Sa musique

Géo-H. Blanc, lui aussi poète de la Fête des Vignerons, celle de 1955, emprunta trois textes qu'il destina à un soliste (le Psaume des Béatitudes, le Cantique du Soleil, et l'Orayson à Nostre-Dame, écrite en 1456 par Martin le Franc, prévôt du Chapitre de la Cathédrale). Il écrivit une très belle chanson pour choeur d'enfants (Madame Marie), et cinq textes pour choeur mixte (Chantez à l'Eternel, le Fils de Dieu, Dieu venu dans ce monde, Christus vincit, le Seigneur est ici). La composition musicale fut confiée au lausannois Julien-François Zbinden, lequel conçut une partition pour

orchestre de cuivres et percussions, grand orgue, piano, soliste, choeur mixte, choeur d'enfants et choeur d'assemblée. A ma demande, il composa ensuite une Marche du Veau d'or et dix interludes destinés soit à soutenir certains textes, ou à leur donner une couleur sonore, soit à bruiter certaines actions scéniques. Si bien que lors de la représentation, le spectacle comportait, sur une durée totale d'une heure, près de quarante-cinq minutes de musique. (La partition des choeurs a été publiée par les Editions Foetisch S.A. à Lausanne).

Telle que l'oeuvre fut conçue, "La Pierre et l'Esprit" peut donc être considérée comme une poème dramatique et musical, très proche dans sa forme d'un oratorio. Voyons comment elle prit à la réalisation celle d'un jeu dramatique.

Le projet scénographique

Le manque d'argent est d'ordinaire une circonstance maléfique. Elle me fut en l'occurence d'un grand secours. Le Comité d'organisation des fêtes d'anniversaire n'avait pas inscrit la création d'un spectacle dans ses premiers budgets: le cadre financier de son étude relativement tardive s'en trouva, avant toute entrée en matière, fort exigü. Il s'ensuivit tout naturellement que des sept avant-projets scénographiques que je présentai (installations scéniques et techniques, rapports scène/salle, etc.), ce fut le meilleur marché qui fut retenu. Mais c'était aussi le plus dynamique sur le plan artistique, et le plus novateur.

Les deux premières propositions ne rompaient pas avec le principe de frontalité. Dans l'une, le public assis dans la nef assisterait à une action dramatique jouée sur la croix-du-transept; dans l'autre, il regarderait vers l'entrée de la cathédrale. Dans les deux cas, l'orchestre et le choeur

seraient situés dans le dos du public. Deux autres propositions frontales les plaçaient devant la scène, qu'on aurait alors surhaussée. Ces quatre dispositifs exigeaient tous d'énormes constructions pour une aire de jeu relativement réduite: l'action aurait dû se jouer en effet sur une scène très élevée pour être visible de spectateurs assis dans une salle horizontale aussi profonde; il aurait alors fallu incliner le plateau ou le disposer en gradins, sous peine de "couper" les jambes puis le torse des acteurs quittant l'avant-scène. Ils interdisaient pratiquement toute entrée massive (à moins d'aménager des rampes d'accès monumentales) et déterminaient par conséquent une dramaturgie très statique. L'éclairage d'ensemble du plateau et sa sonorisation générale auraient demandé d'assez gros moyens techniques. A grands frais, on n'aurait ainsi abouti au mieux qu'à un oratorio quelque peu imagé.

L'abandon de toute frontalité

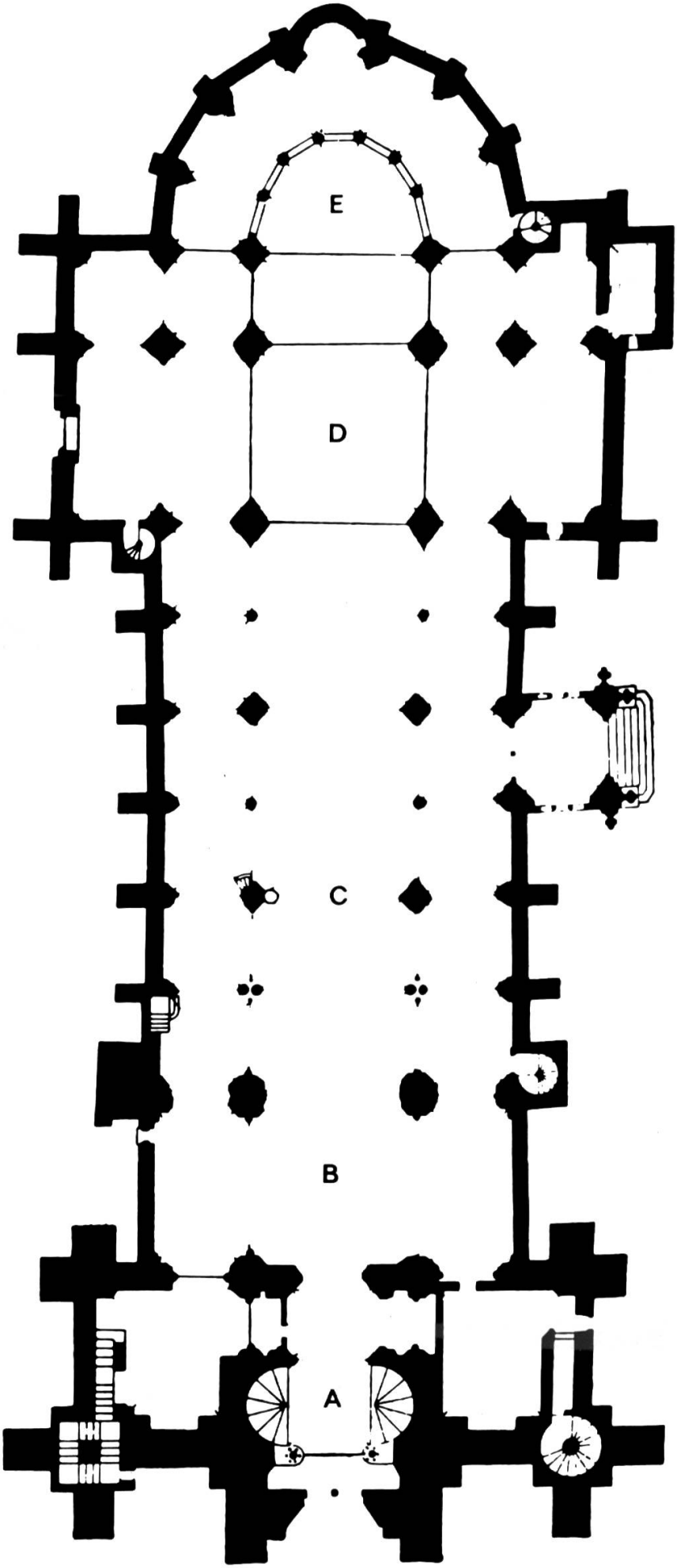
Une cinquième proposition était déjà plus intéressante. Elle consistait à asseoir le public dans les deux bas-côtés de la nef centrale devenue scène. Mais l'action dramatique pouvait aussi se dérouler sur la croix-du-transept. Les deux nefs latérales et le narthex auraient servi d'accès intégrés à l'aire du jeu. L'estrade de la musique aurait été construite dans le choeur. Les problèmes de surélèvement de la "scène" étaient supprimés, l'action pouvant aisément se dérouler sur un "plateau" en forme de T d'un mètre de haut. Le spectacle retrouvait une grande mobilité, mais sa scénographie commandait une dramaturgie en cortège, la nef tenant lieu de rue ou d'avenue aboutissant à une place. Cette solution, beaucoup plus économique, aurait sans doute prévalu si des impé-

ratifs matériels n'étaient venus l'interdire comme les quatre autres d'ailleurs: le programme et le calendrier des manifestations d'anniversaire prévoyaient en effet une succession de cérémonies cultuelles et de concerts qui nous aurait pratiquement obligés à démonter et évacuer tout dispositif scénique après chaque répétition et la plupart des représentations, chose matériellement impossible en si peu de temps. Cette programmation liquidait une sixième proposition, frontale quant à elle, consistant à construire une tribune pour le public sur toute la longueur de la nef centrale, de manière à supprimer toute élévation de la scène et aménager de larges accès au plateau.

Une scénographie éclatée

Ce furent donc des coûts et des délais prohibitifs qui me contraignirent à imaginer une solution moins onéreuse, plus légère et plus souple. Elle proposa de supprimer toute construction fixe au sol: pas de scène pour les acteurs, pas d'estrade pour la musique, pas de tribune pour le public. Le poste central de la régie technique et la musique seraient placés sur un "pont" érigé devant le narthex (A) à dix mètres du sol (B), à la hauteur du pupitre du grand orgue (ce qui éviterait l'obligation de démonter chaque jour une estrade, et résoudrait du même coup les difficiles problèmes des liaisons entre le régisseur général et le directeur musical d'une part, entre le directeur et l'organiste d'autre part, liaisons capitales dans la conduite d'un spectacle musical). Parlant de la chaire, ou juchés sur de hauts escabeaux, les personnages

Plan de la Cathédrale de Lausanne:
A: Narthex. B: Pont construit à 10 m. du sol. C: Nef (10 m. de largeur, de mur à mur). D: Croix-du-Transept. E: Choeur.


E
D
C
B
A

seraient sans peine visibles de tout le public. Evacuer ces escabeaux chaque jour ne poserait aucun problème majeur.

A partir de là s'imposa très rapidement à l'évidence l'idée que les escabeaux pourraient être mobiles si on les équipait de roulettes, et que l'action pourrait ainsi se dérouler ailleurs que dans le choeur: la servitude de la frontalité des rapports scène/salle s'en trouverait levée. A quoi bon dès lors maintenir les sièges des spectateurs? la cathédrale serait vidée de ses chaises (leur transport quotidien dans un entrepôt voisin fut résolu par la rotation d'équipes de paroissiens bénévoles): les spectateurs resteraient debout et pourraient circuler librement; l'action théâtrale pourrait éclater dans tout l'édifice, lequel retrouverait son visage médiéval de lieu de réunion à la fois profane et sacré: on raconte en effet qu'au Moyen Age la rue traversait le narthex, et que la nef servait de marché couvert, de dortoir aux pélerins et de refuge à la population, le choeur seul étant réservé au mystère sacré de la messe et du culte.

Dans cette conception d'une scénographie éclatée, les personnages demeureraient de simples porteurs de texte, mais ils pourraient se déplacer, et l'essentiel du spectacle serait donné par de grandes images portées se mouvant au-dessus des spectateurs: visibles de tous et de très loin, des marionnettes géantes pénétrant dans le public, des masques surdimensionnés ou des symboles à haute rampe pourraient exercer un effet dramatique saisissant. Le poème dramatique et musical ne serait plus une sorte d'oratorio, mais un spectacle total mettant en jeu texte, musique, chants, danse, images et sons: un jeu dramatique inspiré des mystères du Moyen Age et de

Vue générale de la Cathédrale au début de la représentation.
Le Diable et sa suite pénétreront dans le public par le narthex.

leur imagerie populaire. Pour un tel jeu à grand spectacle, il devenait possible de mobiliser les jeunesses paroissiales selon le voeu des promoteurs de la manifestation.

Les moyens techniques s'en trouveraient assouplis: plus de sonorisation générale et frontale pour les comédiens, mais pour chacun d'eux un micro individuel; plus d'éclairages fixes (à l'exception d'un puissant projecteur faisant tomber la lumière du "ciel" au centre de la croix-du-transept, et de quelques petits projecteurs pour les escabeaux immobiles), ni de pleins feux, mais une batterie de projecteurs de poursuite: installés à dix mètres du sol dans les promenoirs supérieurs des deux nefs latérales, ils suivraient partout les personnages et les images mobiles. De tels éclairages ponctuels et serrés pourraient créer des effets dramatiques puissants en faisant surgir les figures de l'obscurité générale, ou ménager au contraire la priorité à la splendeur de l'architecture majestueuse du sanctuaire mis en pleine lumière par les équipements intérieurs du monument.

Le seul problème nouveau pour moi que posa l'éclatement du spectacle fut celui de la liaison de la régie centrale perchée à dix mètres de hauteur (bénéficiant ainsi d'une vue générale de l'action, qu'elle pouvait dès lors diriger et contrôler) avec les électriciens et les régisseurs au sol. Il fut résolu par un double système: liaison acoustique par fils (micro et casques) avec les électriciens, liaison acoustique sans fils (talkie-walkie) avec les régisseurs du son et les régisseurs des figurants.

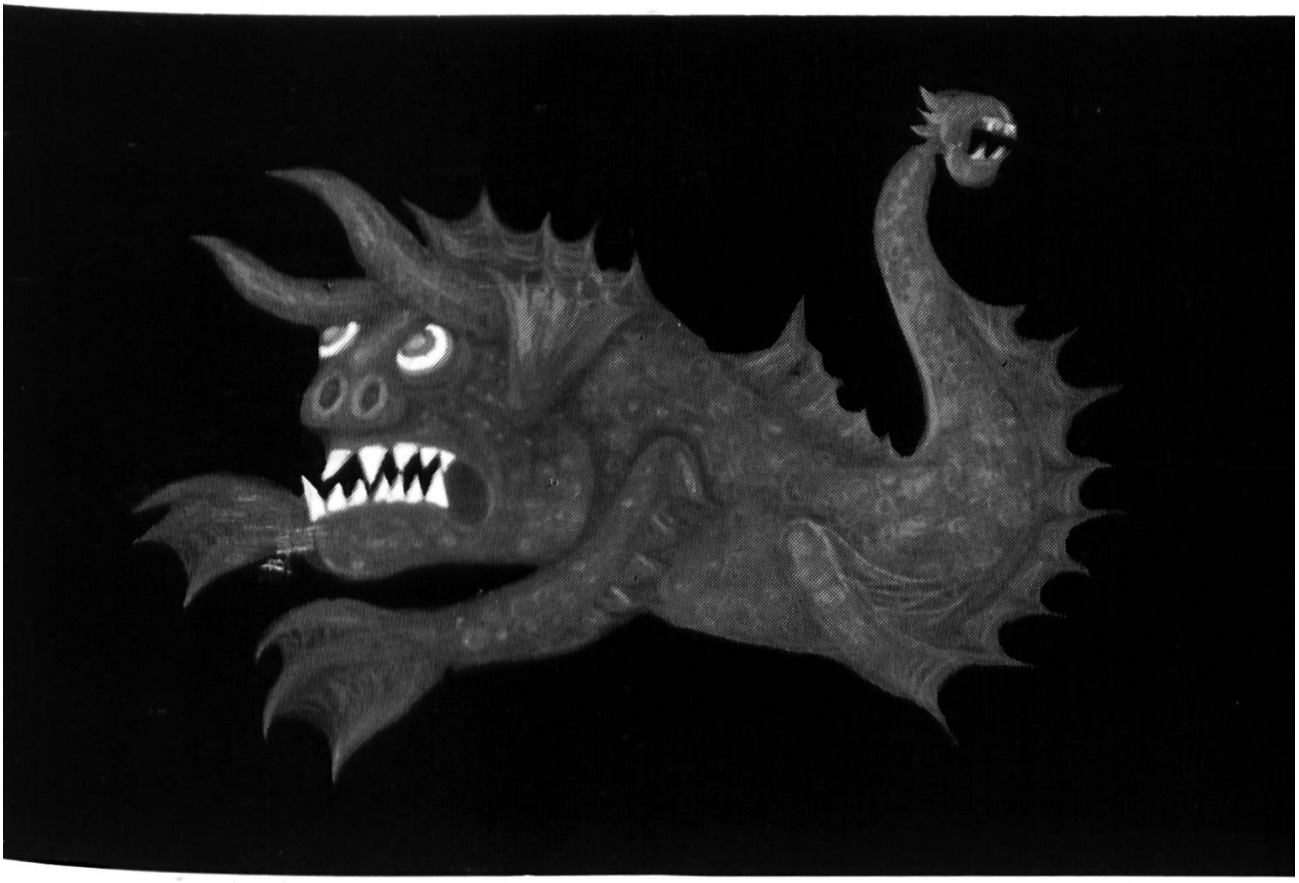
Les premiers devis confirmèrent bientôt mon estimation. Cette solution était de loin la moins coûteuse, bien qu'ultérieurement se soit révélée la nécessité de recouvrir la croix-du-transept d'un plancher, et d'aménager des rampes d'accès pour les tours. Le feu vert me fut donné pour élaborer un projet dramaturgique et sa mise en oeuvre.

Le projet dramaturgique

Cette conception, d'une scénographie éclatée était en soi très stimulante. Elle allait me permettre d'élaborer sans difficulté majeure un projet dramaturgique de mise en images très simple et cependant convaincant.

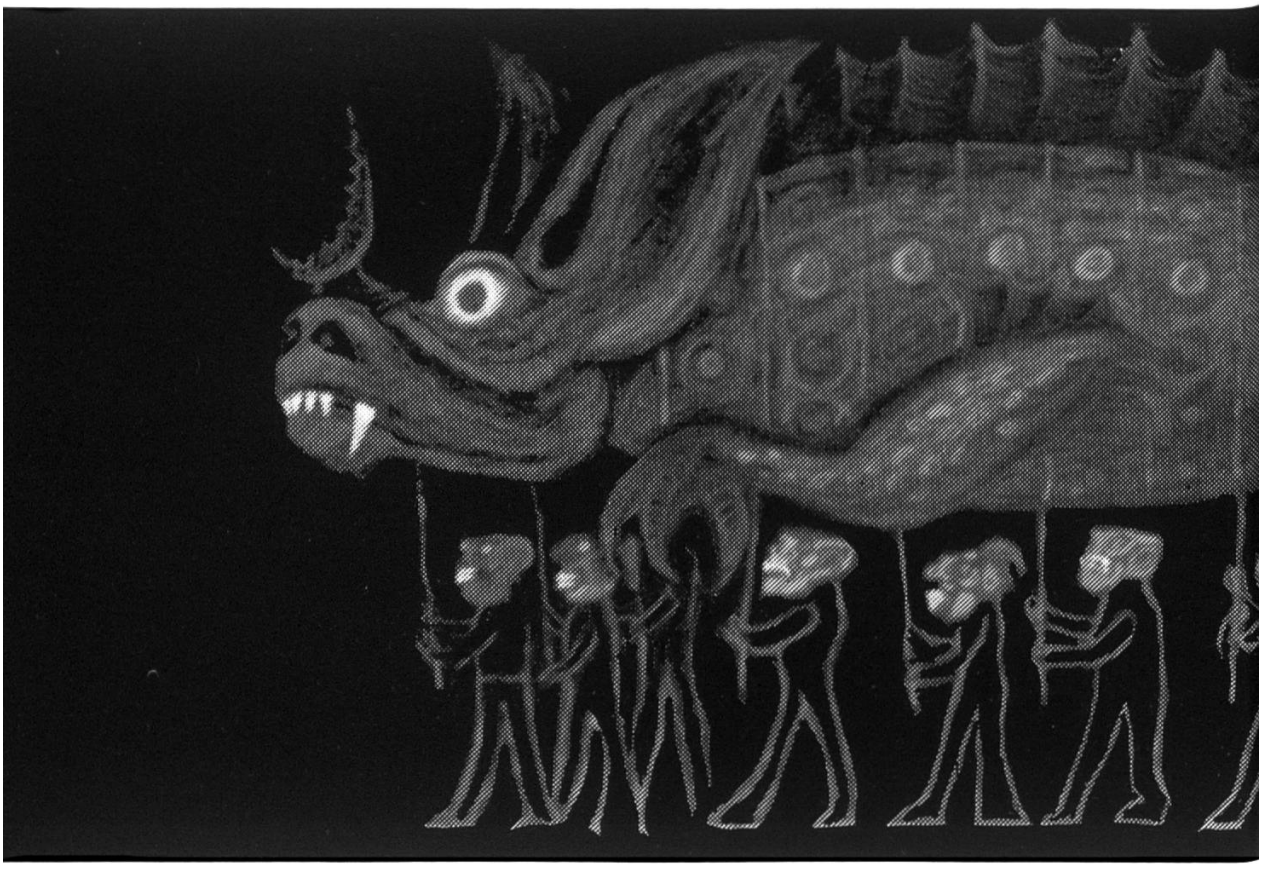
La scène étant devenue la cathédrale tout entière, le plan de l'édifice allait offrir au jeu dramatique un programme dramaturgique très réaliste mais hautement symbolique: représentation de l'Univers de la Création, de la Terre et du Ciel,

Maquettes de Nicolas Suba: la Bête du Diable (ci-dessous). Pages suivantes: le Monstre du Mal, les Sept Péchés Capitaux (détail), le Cortège macabre (détail).



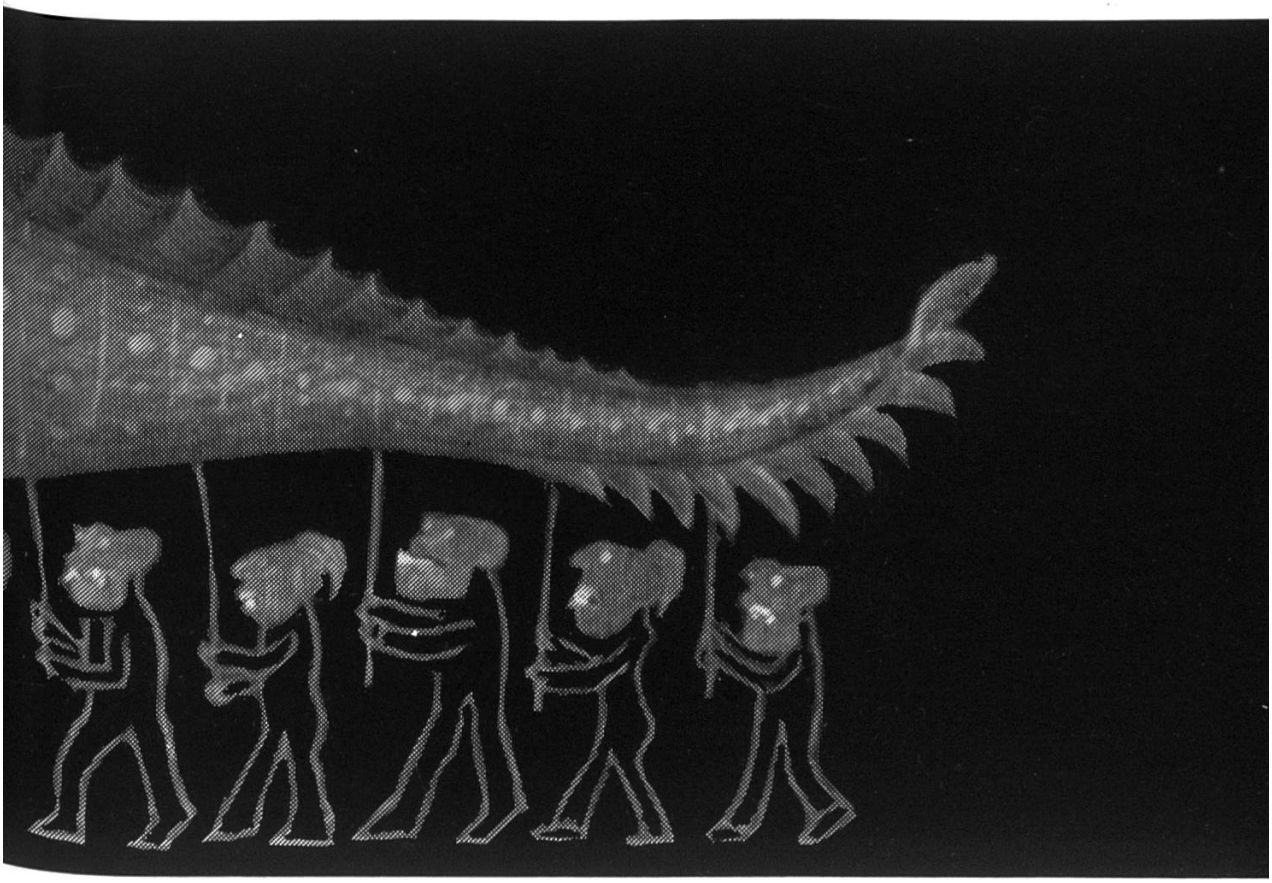
la Cathédrale serait le champ clos du Combat de l'Ange et du Démon, les spectateurs (le peuple de Dieu) son enjeu. Le Bien et le Mal se feraient face dans une cathédrale vidée de ses chaises, au milieu de la foule demeurant debout dans la nef.

Ayant forcé l'entrée de la Cathédrale (la Création, la Cité de Dieu) par le Narthex (lieux où étaient confinés au Moyen Age les non-baptisés), le Diable devrait traverser toute la Nef (la Terre, lieu des fidèles) pour conquérir le Choeur (le Ciel, sanctuaire sacré du Dieu Vivant) occupé par l'Archange Michaël. Il lui faudrait pour cela corrompre le Peuple de Dieu, représenté par des choreutes répartis dans le public et comme issus de lui. Il ferait alors entrer ses servants: le Veau d'Or et ses Suppôts. L'Incarnation du Mal investirait la Nef, les Sept Péchés Capitaux l'envahiraient, enchaîneraient leurs victimes et attaqueraient le choeur, cependant que les Trois Destructeurs de l'Humanité sèmeraient



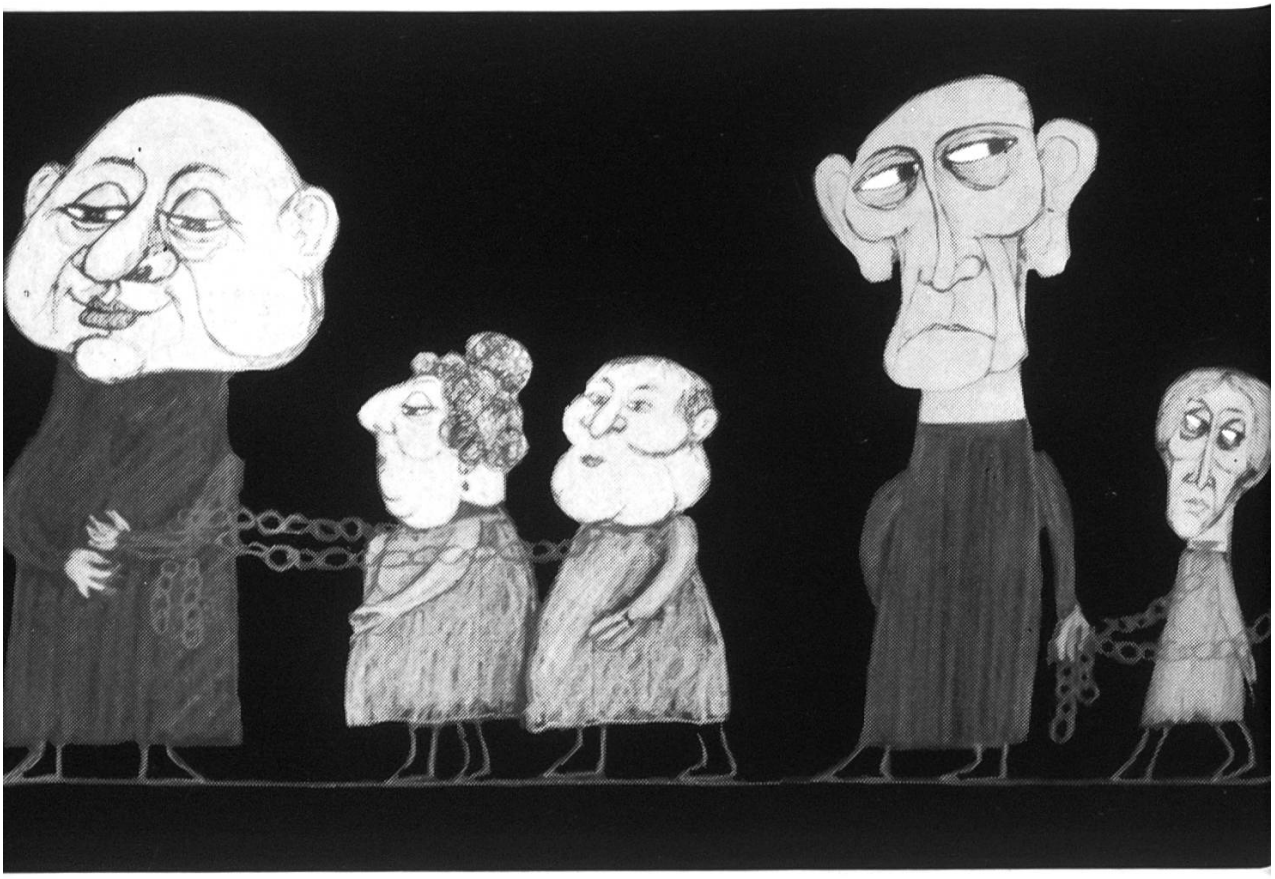
la Mort dans toute la Cathédrale. Hissé sur une Roue de Torture, l'Homme corrompu en appellerait à la Grâce de Dieu: l'Espérance surgirait alors, traverserait la Nef et rejoindrait dans le Choeur l'Archange et l'Homme libéré, faisant fuir le Diable et son escorte maléfique. Ce serait enfin l'entrée des Saints-Patrons de Notre-Dame de Lausanne et des bannières symbolisant les Cathédrales, le Christus Vincit, l'Alleluia final et le Choeur d'assemblée renouvelant par un acte collectif de louange et de prière l'édification de la Cathédrale, Pierre Vivante, Temple de l'Esprit.

Telle était l'esquisse de la transposition scénique du Poème dramatique en un Jeu dramatique, par l'invention d'une forme qui engendrait de manière très parlante la symbiose de l'édifice célébré et de l'action scénique le célébrant: symbiose dont la clé de voûte est le Mystère divin rendu comme visible par la Croix-du-Transept, lieu géométrique de la



Pierre et de l'Esprit, foyer de Présence Vivante.

De tous les projets dramaturgiques qu'il m'a été donné de concevoir et de réaliser, celui de "La Pierre et l'Esprit" est certainement le plus cohérent et le plus novateur. Je me plais à le dire sans fausse modestie, car ce n'est pas tant à mon imagination que fut redevable cette réussite qu'à l'impossibilité de faire autrement: c'est à partir de contraintes scénographiques, matérielles et financières que put se faire, par la mise en images des thèmes et des évocations, la synthèse d'un texte (de son anecdote et de son message), d'une musique, d'une action dramatique et d'un lieu, dans la création d'un rapport scène/salle absolument nouveau, cette nouveauté ne devant rien dans son principe à un souci de recherche ou de jamais vu. De ces contraintes allait naître un spectacle total, où par la grâce d'un édifice et d'un thème s'affirma l'identité shakespearienne du Théâtre et du Monde.

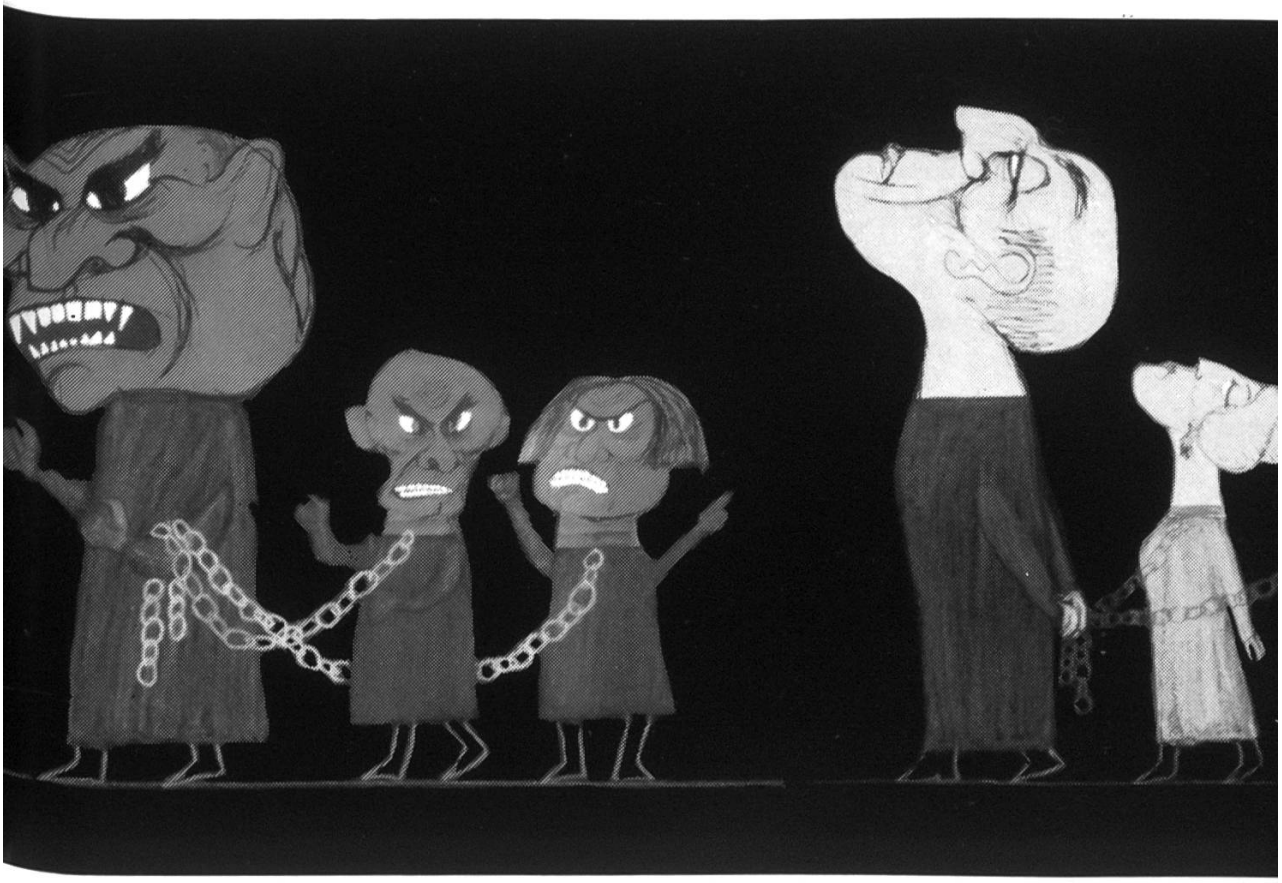


La mise en œuvre du projet

Pour réaliser ce projet dramaturgique, le décorateur Nicolas Suba et moi conçûmes le dispositif suivant:

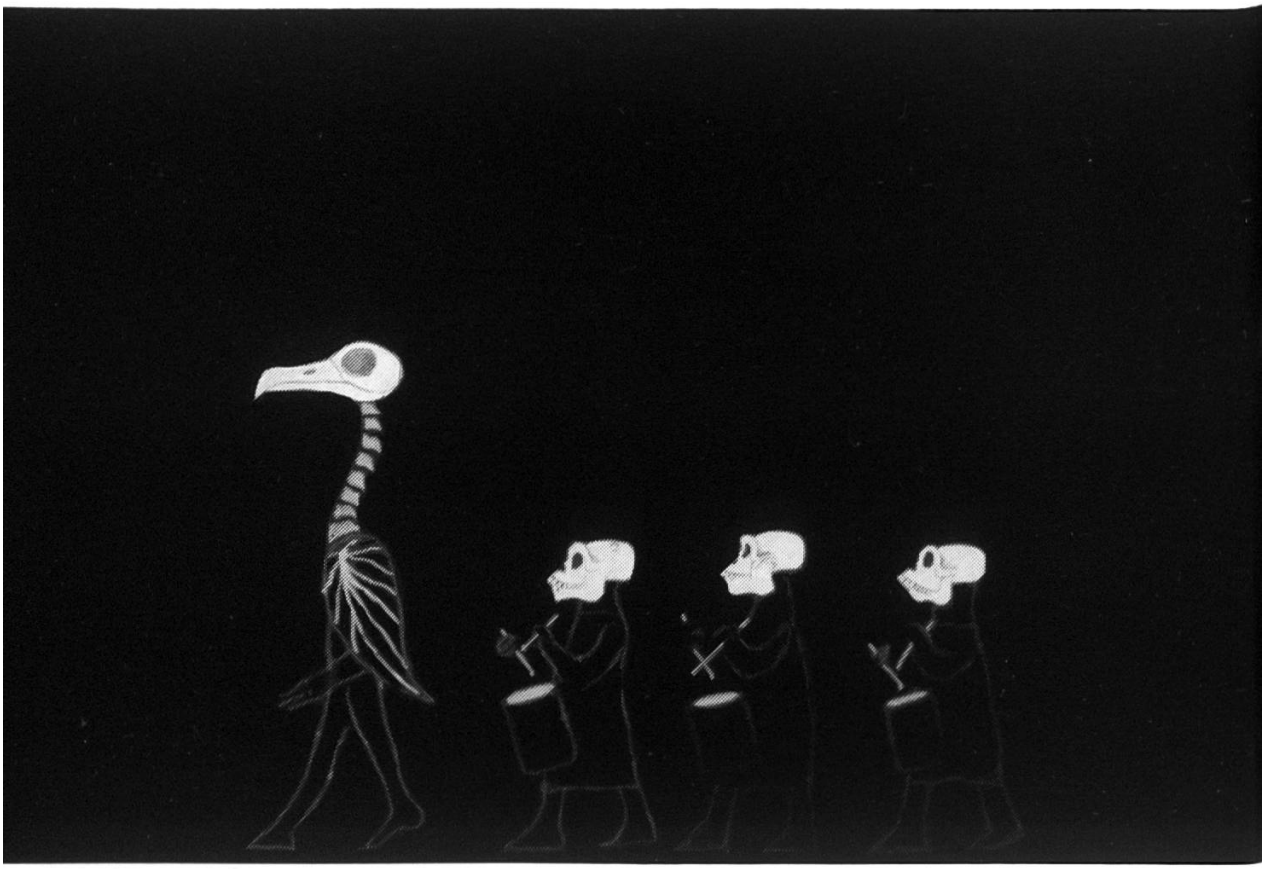
La musique. Le choeur mixte, le soliste et l'orchestre seraient situés devant le grand orgue, nous l'avons vu, au-devant du narthex, à dix mètres du sol. La partition de la ronde de Madame Marie (pour piano et choeur d'enfants) serait, elle, enregistrée et diffusée dans le choeur.

Les voix parlées. Elles seraient toutes amplifiées en direct: celle du Récitant par un haut-parleur fixé sur la chaire; celle de l'Archange, du Diable, de l'Homme et de l'Espérance par un haut-parleur fixé sur chacun des escabeaux mobiles et se déplaçant donc avec chacun des personnages, chacun



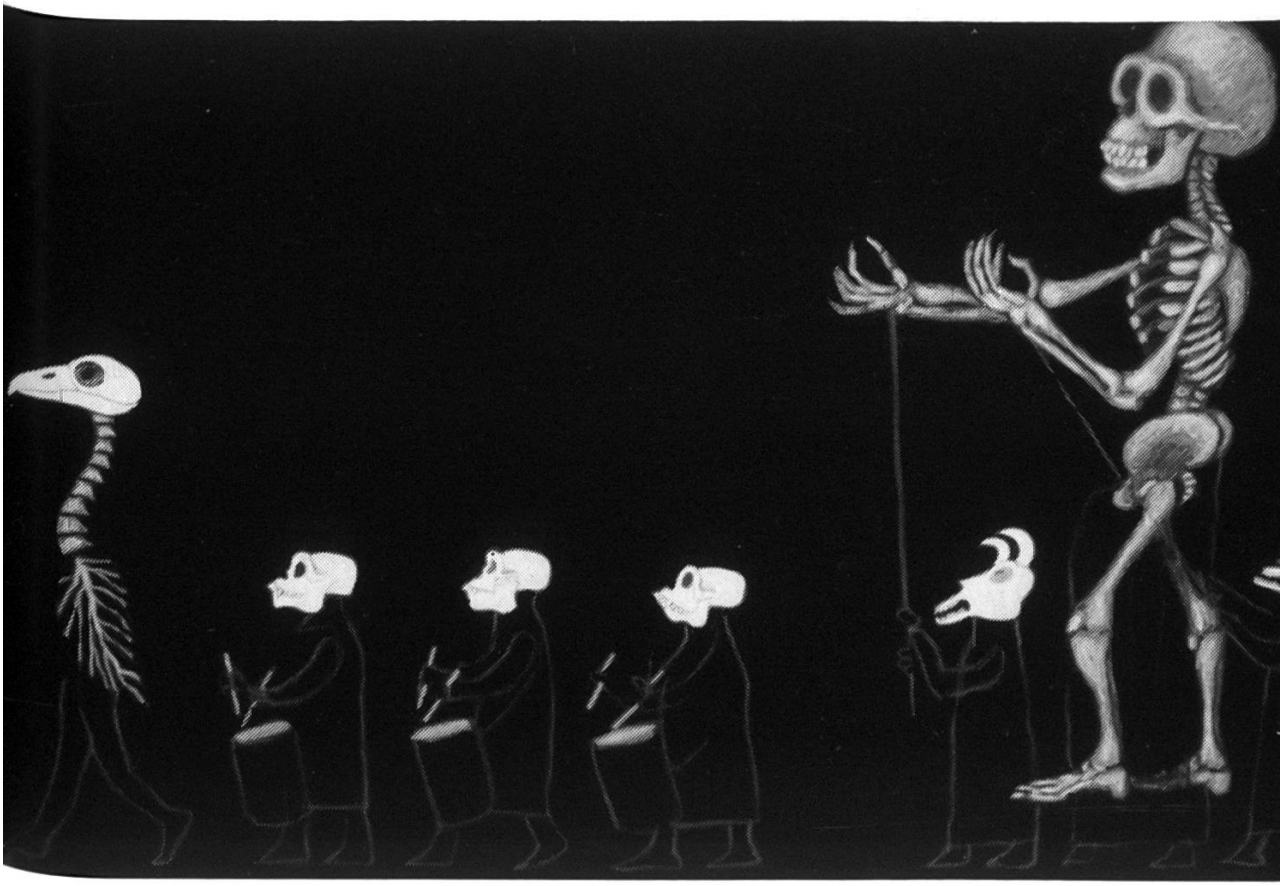
d'eux disposant d'un micro. La voix du Christ serait enregistrée et diffusée dans le cône de lumière tombant du Ciel sur la croix-du-transept. Les voix chorales des Suppôts du Veau d'or et des Trois Destructeurs de l'Humanité seraient elles aussi enregistrées, mais diffusées dans toute la cathédrale. Seules ne seraient pas amplifiées les voix des acteurs représentant dans le public le Peuple de Dieu: juchés sur des escabeaux fixes de deux mètres de haut placés entre les colonnes séparant la nef centrale des nefs latérales, chacun d'eux s'adresserait aux spectateurs groupés autour de lui; passant d'un murmure haletant à une clameur générale, leurs voix réunies pourraient créer l'illusion que la foule entière exprimerait son angoisse.

Les escabeaux mobiles. Le personnage de Michaël serait placé au centre du choeur au sommet d'une tour métallique de six mètres de haut. Lui faisant face, le Diable chevaucherait une



Bête maléfique construite sur une tour mobile de quatre mètres (maquette en page 25). L'Homme serait enchaîné sur une Roue fixée au faîte d'une tour de cinq mètres, tandis que l'Espérance chevaucherait un Cheval ailé construit sur une tour de même hauteur. Le Veau d'or quant à lui serait un animal-fabrique de monnaie dont les entrailles répandraient vomissures et déjections dorées sur le public. Il serait monté sur un char et chevauché par ses Suppôts masqués. Les tours, ainsi que le char, seraient manoeuvrés par des équipes de figurants-machinistes dirigés par un régisseur fonctionnant aussi comme technicien du son.

Les autres images mobiles. Le Mal serait incarné par un Monstre de vingt-cinq mètres de long rampant au-dessus du public (pages 26/27). Il serait porté par des figurants-manipulateurs masqués. Les Sept Péchés Capitaux seraient représentés par sept masques d'un mètre-vingt de haut posés chacun sur les



épaules d'un figurant. Chacun d'eux traînerait derrière lui un couple de victimes enchaînées et masquées (maquette partielle en pages 28/29). L'entrée des Trois Destructeurs de l'Humanité serait figurée par un Cortège macabre: trois squelettes géants de quatre mètres précédés de squelettes d'animaux et d'une batterie de tambours masqués d'une tête de mort. Les squelettes seraient des marionnettes manipulées par des figurants masqués de têtes de mort eux aussi (maquette partielle en pages 30/31). Par contraste, les Cathédrales seraient symbolisées par douze Bannières blanches à l'effigie de la Vierge.

Les autres acteurs. On aura compris que tous les figurants déjà nommés circuleraient au niveau du sol, créant ainsi une action masquée parmi les spectateurs. Ce jeu au sol serait complété par d'autres protagonistes: dans le choeur officierait la Garde céleste de l'Archange défendant l'accès de la croix-du-transept, protégeant les Enfants et le groupe du Poverello, tous ces acteurs jouant à visage découvert, tout comme les Saints-Patrons de Notre-Dame de Lausanne ouvrant le Cortège des Cathédrales, lequel entrerait par le narthex pour conduire le Peuple de Dieu dans le choeur. Dans la nef évoluerait les masques hideux des Servants du Diable semant la terreur parmi les tout jeunes spectateurs! Tous les acteurs (personnages et figurants) seraient bien sûr costumés [2].

L'infrastructure technique. Nous avons déjà parlé du système de l'éclairage (page 24) et de la sonorisation (page 29) ainsi que des principes des liaisons entre les différentes régies (page 24), et n'y revenons pas.

Le projet dramaturgique de mise en images éclatée et les maquettes de Nicolas Suba ayant été admises, nous passâmes à l'élaboration du budget général. Très raisonnable (145.000 francs au total), il passa la rampe. Les dés étaient jetés.

Au verso : l'entrée du Diable par le narthex ; au-dessus de lui : le Chœur, l'Orchestre et la Régie centrale.

A gauche : le Monstre du Mal.
Ci-dessus : Deux victimes de la Colère, l'un des Sept Péchés Capitaux.

L'entrée des Sept Péchés Capitaux figure la victoire du Diable sur le Peuple de Dieu.

La décentralisation du montage

Ce furent une fois encore les circonstances et les conditions de la production qui me contraignirent à imaginer un modèle novateur de montage, modèle qui se révéla particulièrement dynamique et créatif. Comment convaincre en effet des dizaines de jeunes gens habitant dans toutes les régions du Canton de se déplacer à Lausanne pour les répétitions? dans quels locaux d'ailleurs les aurions-nous réunis? S'il fallait se résoudre à les faire répéter par région, comment faire sans frais excessifs participer des interprètes professionnels à leur travail? La décision fut bientôt prise: tous les interprètes seraient des amateurs qui répèteraient en principe par groupes inter-paroissiaux. Sur cette lancée, allions-nous mettre sur pied un seul atelier centralisé et confier la réalisation de la décoration à des professionnels? Les arguments financiers tout autant que psychologiques en décidèrent: chacun des groupes d'interprètes amateurs réaliserait lui-même les masques, les accessoires et les costumes que porteraient ou manipuleraient ses membres: il y aurait donc autant d'ateliers que de groupes inter-paroissiaux décentralisés.

Quelques catégories d'interprètes et de collaborateurs échappèrent à ce principe de décentralisation. Celle des chanteurs: on eût certes pu former un choeur ad hoc, mais Robert Mermoud, chargé de la direction musicale, proposa d'engager le Choeur mixte de l'Ecole Normale de Lausanne dont il était le chef; cette solution fut retenue: plus simple, elle avait l'avantage d'associer un excellent choeur de jeunes gens domiciliés dans tout le Canton; les Petits Chanteurs de la Cathédrale quant à eux constituaient le choeur d'enfants dont nous avions besoin. Celle des musiciens: le compositeur confia

la partition d'orchestre à un groupe d'amateurs de l'Ensemble Romand d'Instruments de Cuivre, à André Luy, l'organiste réputé de la Cathédrale, et aux Tambours des collèges lausannois. La fonction de figurants-machinistes fut attribuée à quelques élèves de l'Ecole des Métiers, et celle de régisseurs au sol à des membres bénévoles de l'Union suisse des amis de la Citizen Band. Outre André Luy et Robert Mermoud, un seul professionnel parmi les interprètes de la musique: le soliste Pierre-André Blaser, ténor.

Douze groupes autonomes d'amateurs

Les interprètes scéniques par contre étaient tous des amateurs bénévoles. Les cinq personnages principaux furent recrutés individuellement, le rôle de l'Archange revenant à l'instituteur Sam Leresche, qui devait être deux ans plus tard le Roi de la Fête lors de la Fête des Vignerons de Vevey. A l'exception des Suppôts du Veau d'or, joués par quelques membres du Théâtre d'Amateurs de Prangins, les autres acteurs n'avaient encore jamais fait de théâtre; ils furent recrutés par l'intermédiaire du Secrétariat cantonal de la Jeunesse protestante et des paroisses réformées ou catholiques, et répartis en groupes autonomes.

Chacun de ces groupes fut chargé d'assumer l'entière responsabilité de sa préparation: elle allait de la réalisation des éléments décoratifs au jeu lui-même, en passant par l'organisation du travail de l'atelier et des répétitions. L'autonomie du groupe était très large: il avait toute liberté dans l'interprétation des maquettes et croquis de Nicolas Suba, dans le choix des matériaux et des principes de construction ou de confection; et une même liberté dans l'interprétation des directives de jeu que je lui donnais en tant que

metteur en scène du spectacle. Cette autonomie du groupe s'étendait à la gestion du budget de réalisation qui lui avait été alloué.

C'est ainsi qu'en dehors du groupe déjà nommé des cinq personnages principaux que je dirigeai personnellement, toute la réalisation scénique de "La Pierre et l'Esprit" fut prise en charge de façon indépendante par les Amateurs de Prangins et dix groupes inter-paroissiaux. Celui du Jorat construisit la Bête du Diable et interpréta les rôles de ses Servants. Celui de la Vallée de Joux prépara la Garde céleste, celui de la Cathédrale le Cortège des Saints-Patrons et des Cathédrales. Les groupes d'Ecublens/St-Sulpice, de Pully et de la Croix-d'Ouchy se distribuèrent les Sept Péchés Capitaux, celui d'Yverdon s'occupa de la construction et de la manipulation du Monstre du Mal, celui de Lutry/Belmont/Grandvaux de la confection du Cheval ailé de l'Espérance et de l'interprétation du Peuple de Dieu. Les squelettes et les masques du Cortège macabre furent moulés et assemblée par les jeunesses catholiques et protestantes de Cully/Riex/Chexbres. La jeunesse de Notre-Dame du Valentin enfin forma le groupe du Poverello, tandis que la Maison des Jeunes d'Entrebois construisit et mécanisa de Veau d'Or.

Une équipe réduite de responsables professionnels

Si l'on ajoute à ces douze troupes autonomes l'orchestre, les tambours, le choeur mixte, le choeur d'enfants, les machinistes et les régisseurs au sol, "La Pierre et l'Esprit" fut montée par dix-huit groupes réunissant 284 exécutants, total auquel il convient d'ajouter les huit éclairagistes fournis par les théâtres lausannois, les six personnes chargées de l'intendance et les innombrables aides bénévoles à

la réalisation (couture, construction du podium, etc.). Pour diriger ce montage, un appareil très léger constitué par une équipe de cinq personnes: le directeur musical, le décorateur, le metteur en scène, le secrétaire de la Jeunesse protestante et une secrétaire-comptable. A titre de responsable artistique, j'assumai aussi la gestion financière de l'ensemble de la production, à charge pour moi d'en rendre compte auprès de la Commission des manifestations du Comité des fêtes d'anniversaire de la consécration de la Cathédrale de Lausanne.

Collaboraient avec cette équipe, les techniciens du Centre Dramatique de Lausanne (installations des éclairages), un technicien de l'enregistrement et un technicien de la sonorisation, ainsi que quatre conseillers à la décoration, qui secondaient Nicolas Suba. Ils allaient d'atelier en atelier donner selon les besoins les directives utiles à la réalisation des projets: techniques de construction des marionnettes géantes, de confection des masques, de coupe et de montage des costumes, etc. Tous les groupes de jeunes gens trouvèrent certes aide et conseil auprès des artisans de leur région, ou des dames de la couture. Mais c'est dans le domaine des masques que le concours de nos conseillers fut le plus nécessaire: ils montrèrent comment interpréter un croquis, comment agrandir un projet de face et de profil, comment modeler la terre glaise, préparer un moule en plâtre, le démouler, confectionner le contre-moule avec du papier mâché; démouler le masque, le sécher, puis le peindre; et comment, pour les grands masques, construire un gabarit de treillis et le recouvrir de papier ou de tissu; comment aussi l'attacher sur les épaules du montreur!

Le Monstre du Mal a investi le Monde, les Sept Péchés Capitaux ont enchaîné leurs victimes: la Mort fait son entrée.

Le calendrier général du montage

Nous avions prévu qu'en ouvrant les ateliers au début de mai, le travail de décoration serait terminé avant les vacances d'été, de manière qu'à la rentrée les groupes puissent disposer de leur matériel dès les premières répétitions régionales, et d'un mois entier pour apprendre à marcher avec des masques, et jouer avec eux, à manipuler des marionnettes géantes et coordoner leurs mouvements.

Mais le manque d'expérience de la plupart des jeunes gens dans l'organisation de tels ateliers, et de pratique artisanale, l'exiguïté et la précarité de leurs locaux de travail, ainsi que la lenteur inhérente à toute forme d'action collective non structurée provoquèrent partout d'assez grands retards. Si bien que le mois de septembre fut une longue et folle "charrette", exténuante mais très stimulante, chacun des groupes découvrant qu'il était solidaire de tous les autres, et que le retard d'un seul d'entre eux pouvait compromettre les répétitions d'ensemble, les générales et le succès de l'entreprise commune.

Et le 27 septembre, au jour dit, convergèrent vers la Cathédrale, à travers la campagne vaudoise, les cortèges de chars transportant la Bête du Diable, le Monstre du Mal et le Cheval ailé de l'Espérance, salués au passage dans les villages par la fanfare locale ou le choeur mixte! A chaque arrêt, une verrée! belle fête pour les masques! Le voyage du Cortège macabre lui n'eut pas lieu, les ossements et les têtes de mort séchant encore à Cully avant de blanchir, pendant que les vivants arrosaient leur joie de plein coeur! Les squelettes firent le voyage en pièces détachées quelques jours plus tard, et n'en finissaient pas, le 4 octobre, de s'assembler dans la Cathédrale deux heures avant la première...

Les répétitions d'ensemble dans la Cathédrale

Il n'y en eut à proprement parler aucune, ou presque, bien que tous les exécutants aient été réunis dans la Cathédrale par cinq fois avant la première représentation publique. Mais certains groupes avaient pris un tel retard qu'ils ne maîtrisaient pas encore le maniement de leurs images mobiles: il nous fallut bien consacrer le temps nécessaire à exercer et régler des détails de jeu ou d'expression, si bien qu'il nous fut impossible de synchroniser musique, texte, jeux d'images, éclairages et son dans l'ordre normal du déroulement du spectacle. Ce fut donc une suite de répétitions d'ensemble partiellement interrompue par des répétitions de groupes, parfois superposées: Robert Mermoud répétait avec les seuls musiciens un interlude dont la reprise ou la modification venait de se révéler nécessaire, ou synchronisait musique, texte et son d'une séquence, pendant que ça et là Nicolas Suba et ses aides contrôlaient l'assemblage des marionnettes ou la finition des masques, et que d'autres groupes répétaient pour eux-mêmes d'autres scènes, alors que j'étais moi-même occupé à régler une entrée ou un mouvement. Ambiance indescriptible d'un chantier en enfer, alternance de moments de tension, d'enthousiasme, de découragement, de bruit insupportable et de brusques silences. Et souvent, pour les chanteurs, les personnages principaux et les techniciens, de longues pauses d'attente au bistrot, d'où certains avaient parfois quelque peine à s'extraire!

Mais pourtant, dans ce tohu-bohu, dans ce caphärnaum à l'allure de Cour des miracles, pas de réelle mauvaise humeur, pas de graves mouvements d'impatience, tous ayant conscience qu'il fallait solidairement supporter que chacun passe à son rythme par cette porte étroite...

La régie générale du spectacle

On aura deviné que le spectacle ne connut ni filage complet ni répétition générale... Il naquit le soir même de la première représentation dans une cathédrale transfigurée. Du pont dominant la nef occupée au coude à coude par près de deux mille spectateurs debout, j'assistai au "miracle" d'une improvisation somptueuse se déroulant sans le moindre accroc, sans faille, sans temps mort jusqu'à l'alleluia final et le chant d'assemblée.

A chaque groupe sa mission

Comment ce prodige fut-il possible? A vrai dire, je n'en avais jamais douté. Il tenait tout entier à trois facteurs: à la connaissance parfaite qu'avaient de son déroulement les responsables de sa conduite (le régisseur général et le directeur musical) et les cinq personnages principaux; à la maîtrise de leur mission qu'avaient les régisseurs des groupes; et à la qualité des liaisons entre la régie générale, la musique, les techniciens et les régisseurs au sol. Il suffisait en effet pour assurer la continuité du spectacle que chacun des responsables sache exactement ce que son groupe avait à faire et que l'ordre de départ de son action lui soit correctement donné. De même pour les départs des parties musicales, des manoeuvres des tours mobiles, des effets d'éclairages ou des injections de son enregistré.

Outre la mise au point écrite de la conduite générale, c'est donc la préparation des chefs de groupe qui avait été la grande affaire. Leur mission avait été minutieusement définie dans la cathédrale durant la semaine qui avait précédé les répétitions dites d'ensemble, en présence du directeur musical et des cinq acteurs principaux: les parcours et les actions avaient été déterminés avec eux, répétés sur place, chacun d'eux représentant tout un groupe, coordonnés et mémorisés. Ce qui explique que les retards et l'apparent chaos des derniers jours n'aient causé ni énervement ni panique: chacun des responsables savait ce que son groupe avait à faire par rapport aux autres groupes, et pouvait donc rassurer les siens, en ne se préoccupant que de mettre au point avec eux le contenu de leur mission particulière sans s'inquiéter de ce qui semblait clocher chez le voisin...

Le seul danger réel que nous ayons couru lors de la première nous vint de l'affluence inattendue des spectateurs et des retards que risquait de causer à certains groupes la difficulté de leur pénétration dans le public. Mais à vrai dire, je découvris ce soir-là que si compacte que soit une foule, elle demeure plastique, s'écarte et fait place très souplement si elle n'est pas acculée sur ses arrières. Du point de vue général et plongeant où j'étais placé, je pus aisément commander à un groupe une manoeuvre quand un goulet d'étranglement se révélait impénétrable, à un autre de retenir son mouvement, ou à la musique de reprendre une partie du morceau en cours de jeu pour permettre aux "acteurs" de coordonner une action quelque peu retardée.

Le reste était affaire de qualité dans le jeu de détail, ou d'efficacité, toutes choses qui furent améliorées au cours des représentations par quelques raccords ou par de simples instructions aux responsables des groupes. A la quatrième, le spectacle avait atteint sa plénitude de beauté.

Le succès populaire des représentations

L'affluence à vrai dire fut énorme. Elle ne fut pas due au seul fait inédit de l'entrée gratuite au spectacle, mais à la publicité opérée par la décentralisation: tout le Canton, ou presque, avait été mobilisé par une petite partie de sa jeunesse, au point que les paroisses n'eurent aucune peine à persuader leurs fidèles de se rendre à Lausanne pour y représenter leur région, ni les préfets à convaincre les fanfares de prendre la tête du cortège des délégations! On donna dix représentations. On eût aisément pu en jouer vingt ou trente!

Il ne m'appartient pas de louer la qualité artistique du spectacle. La presse fut unanime à le faire. La question me paraît d'ailleurs secondaire en regard de l'extraordinaire impact populaire de la célébration. Alors que le théâtre lausannois échouait à toucher le grand public et s'époumonait pour attirer au mieux en un mois trois à cinq mille spectateurs dit cultivés, d'un coup trois cents jeunes gens associés dans une entreprise commune avaient rassemblé en dix jours plus de vingt mille de leurs concitoyens, représentatifs de tous les âges et de tous les milieux, et les avaient émus par leur message d'amour, d'espérance et de foi.

A quoi tint le succès de "La Pierre et l'Esprit"? Son message, je l'ai dit, était transmis par une anecdote très simple. Son langage théâtral était ancré dans une tradition populaire, celle de la musique chorale, à laquelle s'articulaient un texte lapidaire et des mouvements d'images scéniques très frappantes. Le spectacle était une célébration, et son lieu n'était pas un théâtre, mais le sanctuaire même dont il commémorait la consécration. La fable de cette célébration exprimait le sens profond du lieu commémoré, elle le révélait.

Le jeu ne se déroulait pas sur une scène à l'italienne, mais prenait toute sa signification en investissant le lieu tout entier, en pénétrant dans le public, en sollicitant sans aucune gratuité sa participation, les spectateurs devenant acteurs puisqu'ils étaient le Peuple de Dieu, enjeu du Combat de l'Ange et du Démon.

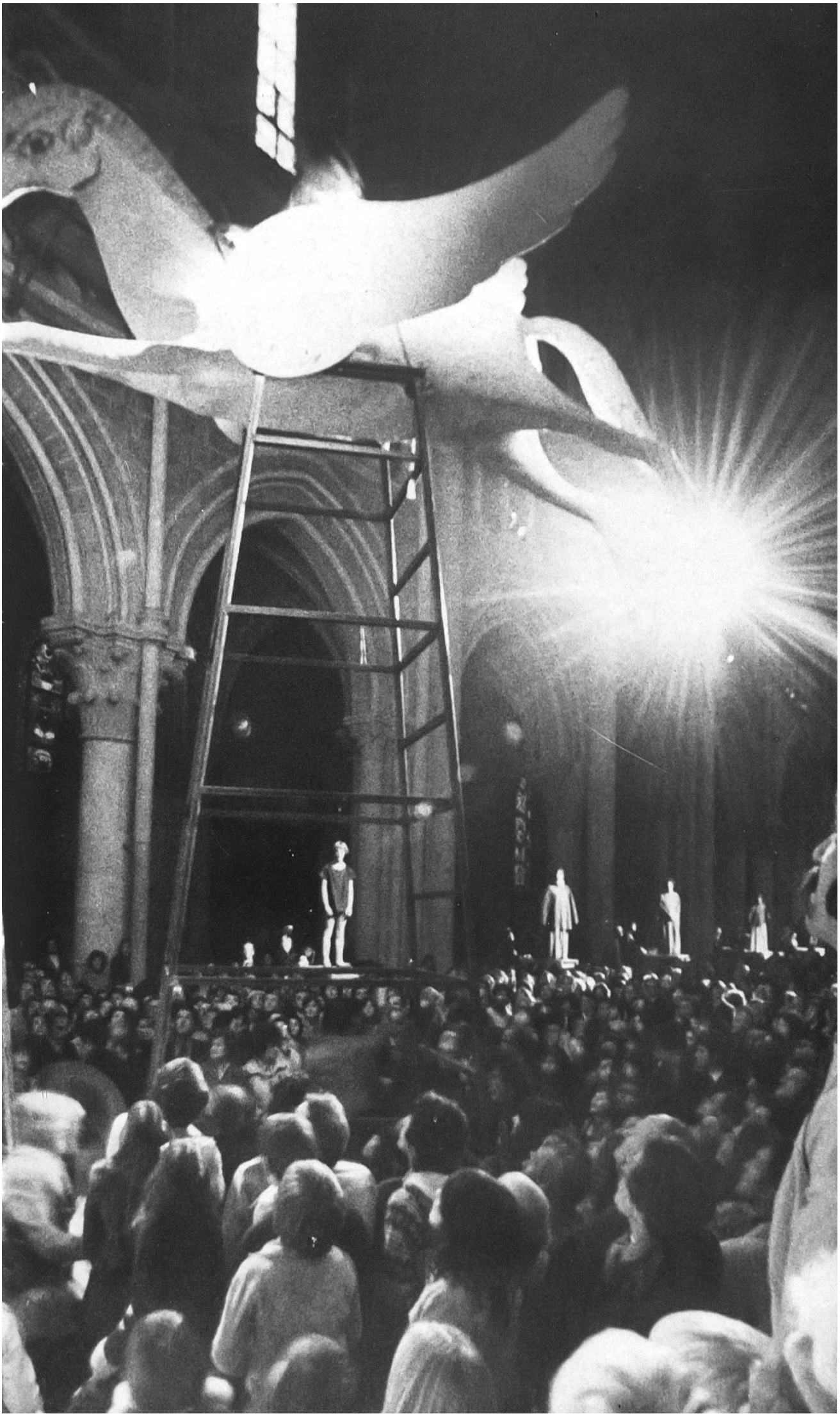
Ces faits sont de nature à nourrir notre réflexion sur l'essence du théâtre populaire. Sur sa pratique, "La Pierre et l'Esprit m'avaient enseigné qu'il ne peut être fait que par le peuple et pour lui; que les auteurs en sont l'inspirateur, et les artistes le guide. J'avais acquis la certitude que les êtres humains ont tous un grand bonheur à s'exprimer et à communiquer par le jeu théâtral, et qu'ils ont tous des dons de créativité quand on leur en offre les stimulations et les moyens, dans l'autonomie et la responsabilité. Et qu'il n'y faut pas un grand appareil et beaucoup d'argent, mais des hommes et des femmes assez généreux de leur talent et de leurs forces pour désirer les conduire, et assez compétents pour avoir quelque chance d'y parvenir.

Notes du Chapitre I:

[1] Page 17: La Société Suisse du Théâtre a publié en 1958 à son sujet une remarquable étude de Jean Nicollier: "René Morax, poète de la scène".

[2] Page 32: Une très belle maquette construite du dispositif (coupe de la cathédrale au 1/10) a valu à Nicolas Suba une Médaille d'argent à la Quadriennale de Prague 1975. Elle sera exposée dans le Musée de la Cathédrale de Lausanne actuellement en préparation.

Le Cheval ailé de l'Espérance a fait fuir le Diable.
Elle rejoindra Michaël et l'Homme libéré dans le Choeur.



KURZE INHALTSANGABE

Aus Anlass der 700jährigen Jahresfeier der Lausanner Kathedrale wurde 1975 "La Pierre et l'Esprit" von Jugendlichen aus Kirchgemeinden des Kantons Waadt uraufgeführt.
Zum Werk: ein dramatisches und vertontes Gedicht. Die Geschichte ist sehr einfach. Erzengel Michael ringt mit dem Teufel, der den Menschen in Versuchung führt und ihn ins Verderben stürzt. Der gestrauchelte Mensch fleht bei Gott um Erbarmen. Auf seinen Hilferuf erscheint die Hoffnung und vertreibt den Bösen. Der erlöste Mensch schliesst sich dem Volk Gottes an, das sich im Chor der Kathedrale zum gemeinsamen Gebet und zur Lobpreisung versammelt hat. Das Thema stammt aus der Mythologie: das Ringen des Erzengels mit dem Teufel um die Seele des Menschen. Der Text zu diesem dramatischen Gedicht ist in reimlosen Versen zum Vortragen und Singen von Geo-H. Blanc verfasst und von Julien-Fr. Zbinden in Musik gesetzt für Blech- und Schlaginstrumente, Orgel, gemischten Chor, Kinderchor und einen Solisten. Das Werk ist einem Oratorium sehr ähnlich.
Ausstattungsvorschlag. Notwendigerweise keinen Bühnenaufbau. Es wird in der von Stühlen geleerten Kathedrale gespielt: die Figuren stehen auf hohen fahrbaren Türmen und können sich im Publikum bewegen. Zu ihrem Gefolge gehören maskierte Statisten, welche grosse Bildtafeln vor sich her tragen. Musiker und technische Leitung sind auf einem Orchesterplatz, 10 M. über dem Boden, untergebracht (Grundriss Seite 21).
Dramaturgischer Vorschlag. Der Kampf zwischen dem Erzengel und dem Teufel wird dem symbolischen Grundriss der Kathedrale entsprechend inszeniert: der Teufel kommt durch die Narthex, die schmale Binnenvorhalle (Stätte der Ungetauften) herein, dringt in das Kirchenschiff (Stätte des Volkes Gottes) ein, um den Chor (Stätte des lebenden Gottes), der von Michael verteidigt wird, anzugreifen. Ein Kampf zwischen dem Guten und dem Bösen, an dem das Publikum unmittelbar Anteil nimmt.
Ausführung des Vorschlages. Michael steht auf einem 6 M. hohen Turm. Der Teufel reitet auf einem Tier von 4 M. Höhe, die Hoffnung auf einem 5 M. hohen geflügelten Pferd. Der Böse wird von einem 25 M. langen Ungeheuer dargestellt, gefolgt vom Wagen des Goldenen Kalbes. Diese fahrbaren Figuren sind jeweils mit Lautsprecheranlagen ausgerüstet; sie werden von maskierten Statisten betätigt und von Inspizienten, die der technischen Leitung unterstehen, gelenkt. Weitere Schauspieler bewegen sich in Erdbodenhöhe fort: Darsteller, die im Namen des Volkes Gottes im Chor sprechen, Poverello und die Kinder, riesige Maskenfiguren als Symbol der sieben Todsünden und ihre Opfer, das schaurige Gefolge der drei Zerstörer der Menschheit (Skizzen auf Seite 25 bis 30). Die in den Galerien der seitlichen Kirchenschiffe aufgestellten Verfolgerscheinwerfer beleuchten die einzelnen Szenen und strahlen die Innenmauern der Kathedrale an.

Dezentralisierung des Aufbaus. Mit Ausnahme des Organisten, des Solisten und des Dirigenten waren die zweihundertvierundachtzig Mitwirkenden Laienkünstler. Sie kamen aus verschiedenen Kantonsgebieten und besassen so gut wie keine Theatererfahrung. Sie wurden nach Gebieten in zwölf autonome Gruppen eingeteilt. Jede Gruppe erhielt eine bestimmte Aufgabe: vollständige Vorbereitung eines Teils der Theateraufführung (Anfertigung von Bildtafeln, Masken, Kostümen, Spiel, usw.)
Ein äusserst beschränktes Team von berufsmässigen Theaterschaffenden: 5 Personen waren beauftragt, das Ganze zu beaufsichtigen und die einzelnen Gruppen zu beraten (Dekoration und Inszenierung) sowie 8 Beleuchtungs- und Tontechniker. Nur 5 Ensemble-Proben wurden abgehalten.
Allgemeine Leitung der Aufführungen. Obwohl keine Generalprobe stattfand, verlief die Erstaufführung ohne Zwischenfall. Jede Gruppe kannte ihre Aufgabe. Sie wurde von einem Inspizienten geleitet, der seinerseits dem Regisseur untergeordnet und über den Spielablauf orientiert war.
Grosser Erfolg der zehn Aufführungen: über 20'000 Zuschauer.

BILD-LEGENDEN

21 Grundriss der Kathedrale von Lausanne
A: Haupteingang. B: Orchesterplatz, 10 M. über dem Boden. C: Schiff, Breite 10 M. von Mauer zu Mauer. D: Querschiff. E: Chor.
23 Das Innere der Kathedrale zu Beginn des Spieles. Der Teufel und sein Gefolge werden den Dom durch den Haupteingang betreten und sich unter die Zuschauer mischen.
25 Der Teufel (Skizze von Nicolas Suba).
26 Das Ungeheuer (Symbol des Bösen).
28 Die sieben Todsünden.
30 Der Tod.
33 Eintritt des Teufels. Darüber: Chor, Orchester und technische Leitung.
34 Das Ungeheuer.
35 Opfer des Zornes.
36 Eintritt der sieben Todsünden.
41 Das Ungeheuer herrscht über die Welt. Die sieben Todsünden haben ihre Opfer an Ketten gelegt. Einzug des Todes.
45 Der Teufel wird von der Hoffnung in Schrecken versetzt.
49 Das geflügelte Pferd der Hoffnung treibt den Teufel in die Flucht.

2

«La Fête des Vignerons» (1977)

Les servitudes attachées à la réalisation de "La Pierre et l'Esprit" avaient été productives. Celles qui semblaient rédhibitoires à la signature de mon mandat de metteur en scène de la Fête des Vignerons de Vevey devaient se révéler pour moi plus bénéfiques encore. Elles étaient de nature diverse, tenant de l'histoire de cette fête très ancienne, de ses traditions, du statut de la Confrérie qui en est la gardienne et le maître d'oeuvre; de la complexité de l'organisation d'un tel événement et de l'inévitable lenteur des prises de décision; de la multiplicité des services à mettre sur pied, à coordonner et à contrôler; des exigences de la planification générale et de l'interférence de ses délais; de l'importance des moyens artistiques à mobiliser et à maîtriser; des contraintes financières enfin, draconiennes.

J'étais, de plus, entré très tard en fonctions, seize mois seulement avant les vingt-et-un coups de canon qui devaient signifier l'ouverture de la Fête. L'ambassadeur de la Confrérie m'avait averti des "cautèles" qu'il me faudrait accepter (c'était le mot qu'il employa, par quoi Littré entend "précaution mêlée de défiance et de ruse"!): il ne me faudrait remettre en cause ni l'organigramme du comité d'organisation (un Conseil exécutif, 8 comités et 27 Commissions!) ni la

hiérarchie des pouvoirs mis en place; ni le plan des arènes, les travaux étant à la veille de l'adjudication; ni le scénario de la Fête ni la conception de la musique, que le compositeur orchestrait déjà; pas davantage que celle des costumes, les tissus étant pratiquement commandés; ni le nombre ni la répartition des protagonistes (ni leur personne!), car leur recrutement était clos; et par-dessus tout, défense absolue de discuter du budget, quelque dérisoire que pût me paraître la part laissée à la réalisation artistique...

Ma chance en vérité fut justement d'être engagé si tard et de devoir m'accommoder de tout ce qui avait été décidé sans moi: je pus dès lors engager mes forces toutes fraîches dans ce qui restait à faire. On image mal l'usure qu'engendrent la conception et l'organisation d'une manifestation d'une telle envergure. A mon arrivée, près de deux cents personnes travaillaient bénévolement depuis plusieurs années, et le défaitisme était venu contaminer jusqu'aux plus audacieux. L'enjeu était devenu trop périlleux, et la mise trop forte: "il fallait être inconscient pour entreprendre de construire de toutes pièces pour quinze jours un théâtre de seize mille places, d'y créer en plein air sous nos climats une oeuvre nouvelle requérant près de quatre mille acteurs amateurs, et d'imaginer rentabiliser à l'ère de la télévision une opération non commerciale dont le coût allait dépasser vingt millions de francs suisses! Il fallait être fou pour rêver d'une Fête de 1977, la dernière du siècle, plus belle que celle de 1955! On courait tête baissée à l'échec. Ce n'était pas pour rien que des artistes aussi avisés que Maurice Béjart, Marcel Maréchal et Guido Nofri s'étaient l'un après l'autre récusés. A l'impossible nul n'était tenu..."

Il fallait être fou... ou être assez sage pour faire confiance à la force de la tradition et parier sur les vertus de l'attente de tout un peuple.

Le Grand Œuvre de la Tradition

Lorsqu'on me demande en effet comment je pus, avec des amateurs, réaliser la Fête des Vignerons 1977 en si peu de temps, et comment je m'y suis pris, je réponds d'abord que je fus, ainsi que d'autres avant moi, comme porté par la tradition et conduit par la ferveur populaire. Pour le faire comprendre, il me faut décrire à grands traits l'évolution historique de cette fête, description qui explicitera du même coup la structure, la forme et les thèmes de la Fête de 1977 [1].

La Fête des Vignerons est née des "parades" organisées dans la ville de Vevey dès le XIVe siècle. Constituée par les propriétaires viticoles de la région, la Confrérie des Vignerons faisait inspecter régulièrement les vignes de ses membres, et réunissait chaque année leurs ouvriers pour un banquet auquel confrères et vignerons se rendaient en cortège. A cette occasion, la Confrérie couronnait les meilleurs d'entre les ouvriers de la vigne, tous les trois ans, puis tous les six ans, pour "autant que la parade ne se rencontrait pas sur une année de calamité".

Au début du XVIIIe, l'ordonnance de la parade était encore rudimentaire. C'était une "promenade" de confrères et de vignerons habillés du dimanche, mais portant leurs outils sur l'épaule ou la brante sur le dos. Chemin faisant, les vignerons chantaient en patois des airs du temps et s'arrêtaient pour danser devant les maisons de leurs maîtres. Dans la parade de 1730 apparut le premier personnage de la Fête: Bacchus, incarné par un garçonnet trônant sur un tonneau. Suivirent bientôt Cérès, la déesse des terres à blé (en ce temps-là les vignerons de Lavaux étaient tous paysans dans les hauts), puis Noé, le premier vigneron de l'Histoire et Silène sur son âne. L'apparition de ces personnages de fiction

s'accompagna tout naturellement d'une figuration par la diversification des vignerons en jardiniers, moissonneurs, vendangeurs et vendangeuses, cependant que la parade s'augmentait de nouveaux chars et se transformait en cortège costumé.

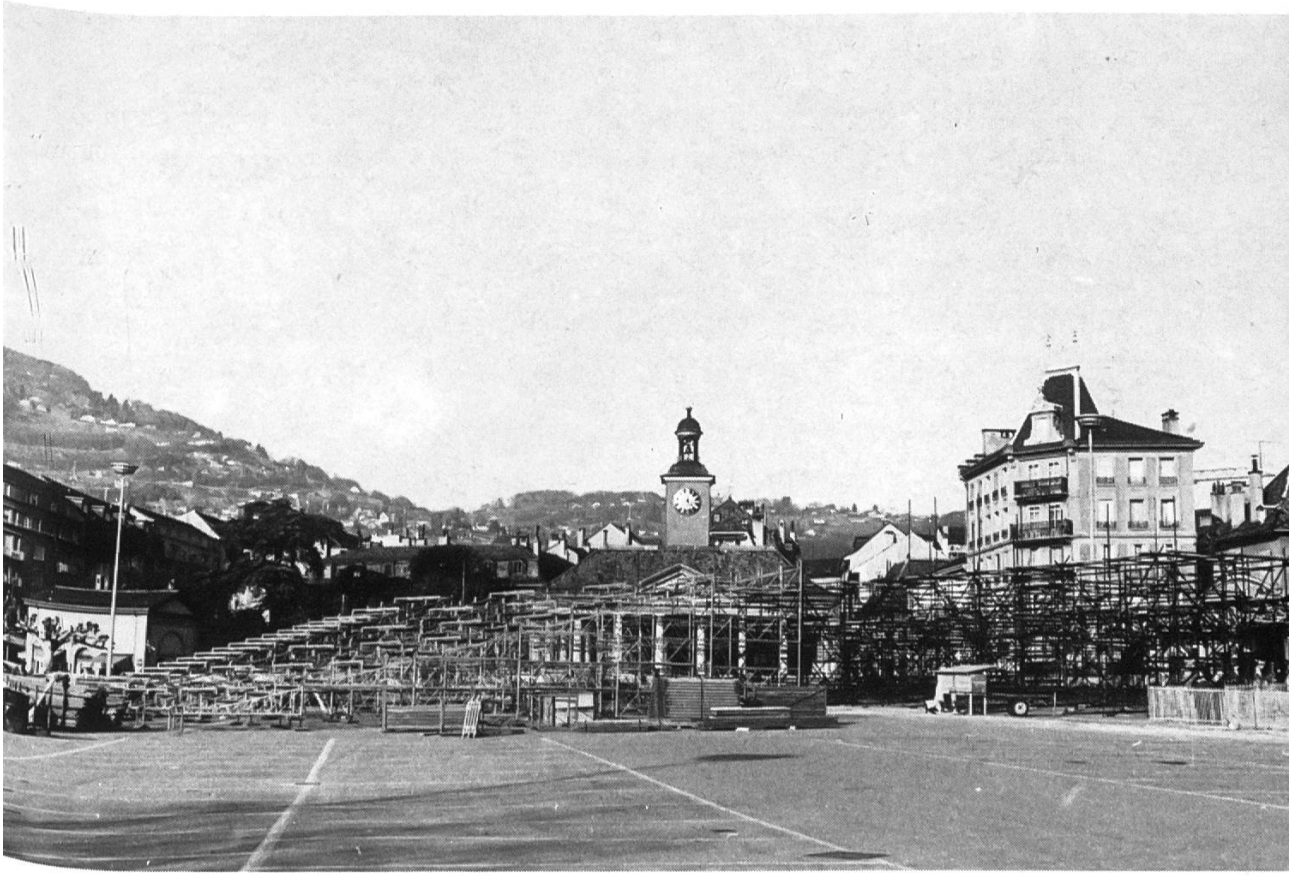
L'acte fondateur de la Fête actuelle

Une année avant la libération du Pays de Vaud du joug des Bernois, la Fête fait en 1797 sa révolution! L'Abbé Levade (la Confrérie alors s'appelait Abbaye) dresse une estrade de deux mille places sur la Place du Marché, où s'officie pour la première fois la cérémonie publique du couronnement, se forme le cortège costumé, et se présentent les danses et les chants qui se reproduiront aux dix-sept stations de la parade dans la ville. En faisant des figurants du cortège les spectateurs privilégiés de leurs productions, il donnait à la parade son caractère de fête authentique, tant il est vrai qu'une fête est moins un divertissement qu'une communauté propose à un public qu'une célébration qui l'assemble en présence de ses amis et de ses hôtes. Davantage, il dotait la Fête des Vignerons de son caractère spécifique en réunissant en un lieu la Parade, la Cérémonie, la Célébration et le Banquet qui la composent aujourd'hui. Mieux encore, ce lieu unique devenait un lieu scénique où les groupes allaient devoir se déplacer chacun leur tour pour venir présenter à leurs pairs leurs danses, leurs rondes et leurs chants.

L'abbé Levade avait ainsi créé la nécessité d'une ordonnance de la Fête des Vignerons et les conditions de sa mise en scène. Cette nécessité se manifeste aussitôt par l'Ordre de Parade de 1797, lequel va déterminer le devenir de la Célébration dans sa structure, dans ses thèmes et dans ses formes: faisant la synthèse des éléments réunis avant lui par la

tradition en ordre dispersé, il donne à la première Parade sur la Place du Marché l'Ordre rigoureux des Quatre Saisons, chacune d'elles étant figurée par une Troupe et personnifiée pour trois d'entre elles par une Divinité (Palès apparaît cette année-là), la quatrième par Noé. Cet ordre de parade, reproduit à la page suivante, est bien celui d'un cortège, mais il est aussi le sommaire d'un canevas cohérent. Le siècle qui va s'ouvrir est programmé, le chemin de la tradition est tracé en pointillé, il jalonne l'avenir. Comme l'écrira Oscar Eberlé: "en voyant le cortège déboucher sur la place, on croit voir entrer le Théâtre grec au temps de l'enfance d'Eschyle".

La Place du Marché à Vevey, où se sont déroulées en deux siècles dix Fêtes des Vignerons (1797, 1819, 1833, 1851, 1865, 1889, 1905, 1927, 1955 et 1977).



Naissance d'une forme lyrique et dansée

La célébration des travaux de la terre en leurs quatre saisons s'organisera lentement au cours des cinq fêtes du XIXe siècle en gardant tout naturellement la structure d'un cortège faisant une station générale en un lieu; ses formes privilégieront pour la même raison les musiques, les chants, les danses, les costumes, les chars, les emblèmes, les bannières, les symboles, les allégories, quelques "personnages" et les "attributs" portés par les figurants qui les accompagnent.

Avec cette concentration sur la place apparut bientôt la nécessité d'ordonner les musiques et les chants disparates, et d'organiser la succession des danses: d'où l'intervention d'un maître de ballet, puis d'un maître de musique, auquel on commanda dès 1851 une partition musicale complète. Suit en 1865 l'intervention d'un peintre que l'on charge de dessiner des costumes et des décors originaux.

L'ultime fête du XIXe, celle de 1889, voit s'établir solidement l'hégémonie du musicien avec la partition d'Hugo de Senger. A la fin du siècle passé, la Fête des Vignerons avait ainsi trouvé sa forme artistique spécifique, unique en son genre,une forme lyrique et dansée issue de la cantate-ballet qui était en germe dans la Parade de 1797. Elle avait engendré trois auteurs: le Musicien, le Maître de ballet et le Peintre, et trouvé ses interprètes: un Orchestre d'harmonie, un grand Choeur, des Solistes, une cohorte de Danseurs figurant la suite des Divinités, lesquelles sont les seuls personnages importants de la Fête.

L'Ordre de la Parade de 1797 qui fonde le canevas de la Fête des Vignerons de Vevey.

ORDRE DE PARADE.

Ire. Partie, Le Printems.

Le Hoqueton.	Enfans de Chœur.
L'Abbé.	Des Canephores.
Le Conseil.	Un Autel.
Un Enseigne.	Des Canephores.
Une Musique.	La Déesse Palès.
Bergéres dansantes.	Des Faucheurs &
Bergers & Bergéres	Des Feneuses.
Une Prêtresse.	Un char de foin.

IIde. Partie, L'été.

La Charue.	Un Autel.
Des Semeurs.	Des Canephores.
Casseuses de mottes	La Déesse Cérès.
Un Enseigne.	Des Moissonneurs,
Une Musique.	& des Glaneuses.
Une Prêtresse.	Un char de bled.
Enfans de Chœur.	Des Batteurs &
Des Canephores.	Des Vanneurs.

IIIe Partie, L'Automne.

Les Vignerons couronnés.	Bacchus.
	Des Faunes, &
Porteurs d'attributs	Des Bacchantes.
Forge de Vulcain.	Sylène.
Des Vignerons.	La grape de Canaan.
Un Enseigne.	Des Vignerons.
Une Musique.	Des Vendangeurs,
Un Prêtre, &	Des Vendangeuses
Des Canephores.	Des Tonneliers.
Un Autel.	Le Houx.
Des Canephores.	Lieutenant d'Abbé

IVe. Partie, L'Hyver.

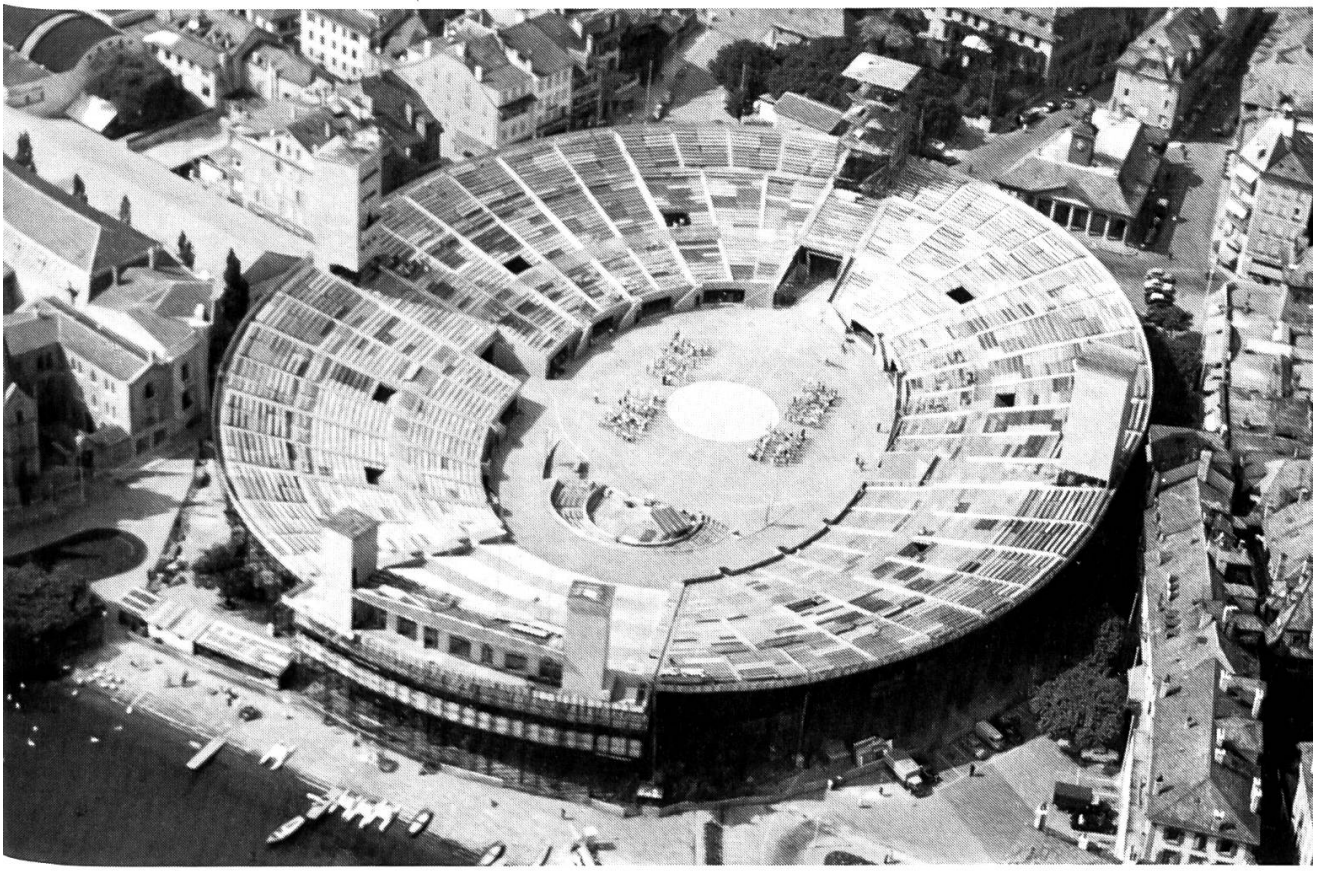
L'Arche de Noé.
La Nôce villageoise.
Le Trousseau.

Le jeu dramatique et musical des Quatre Saisons

L'Ordre de Parade de 1797 avait aussi créé le triple thème fondamental de la Fête des Vignerons: la glorification des forces de la nature par l'hommage des canéphores aux divinités qui les représentent, l'illustration des travaux de la terre par les danses des descendants de Noé, et la noce villageoise qui sanctifie l'union de la terre et du paysan-vigneron. Les fêtes du XIXe détruisirent pourtant cette unité organique en perdant la vision unificatrice de la correspondance des saisons et des travaux, en privilégiant tour à tour le thème de l'Agriculture ou celui de la Nature, en glorifiant la Patrie. Il faudra attendre la première des quatre fêtes du XXe, celle de 1905, pour que René Morax, le premier Poète de la Fête, fasse plus d'un siècle après Levade une nouvelle synthèse. Il fut le premier écrivain à faire le Plan de la Fête, à en concevoir le scénario. Homme de théâtre, il en fut aussi le premier et remarquable Metteur en scène. Il réorganisa le rituel de la célébration en revenant avec rigueur à l'ordre jumelé des quatre saisons et des travaux de la terre qu'elles rythment à l'horloge du ciel, sans découvrir encore son caractère sacré. Ce n'est qu'à la fin de sa vie qu'il déchira le voile d'obscurité: "Le chant de la terre montait vers le ciel comme une action de grâces, un psaume de reconnaissance et de bonheur. Je comprenais alors ce qui faisait l'attrait unique, l'émotion religieuse de cette fête traditionnelle si fortement enracinée dans ce vignoble et enivrante comme son vin. C'est la foi dans la vie et dans l'avenir qui a créé cette fête unique, comme autrefois les cathédrales". Ce disant, il ne faisait cependant qu'entrevoir que le caractère religieux de cette fête profane était inscrit dès l'origine dans la thématique même de la Célébration des Travaux et des Jours.

Les Fêtes de 1927 et de 1955 n'apportèrent aucune modification de structure à la célébration. Mais Oscar Eberlé lui donna la forme dramaturgique et scénique qu'elle attendait depuis cent cinquante-huit ans, celle d'un Jeu dramatique et musical des Quatre Saisons. Scénographe et metteur en scène de la Fête de 1955, il ferma le gigantesque amphithéâtre que les fêtes avaient lentement dessiné avant lui par un escalier monumental accédant à l'Olympe. Les grandes et magnifiques images qu'il créa dans cette enceinte close signifièrent à la perfection le Cycle fermé sur lui-même des Quatre Saisons toujours recommencées et le Mythe ancestral de leur Eternel Retour, garant des récoltes et de la vie.

Les arènes closes dessinées par Oscar Eberlé pour la Fête des Vignerons 1955 (15 000 places environ).



Un Peuple se reconnaît

Les grandes oeuvres populaires suivent le destin du peuple qu'elles expriment. Elles naissent et meurent avec lui. Elles ne peuvent s'ériger qu'une fois formée la communauté vivante et solidaire qui gagne le nom de Peuple quand elle a enfin pris conscience d'elle-même. Au XIXe siècle, la Fête des Vignerons ne pouvait être encore l'expression d'une conscience vaudoise, le pays ayant été privé de son identité politique par l'helvétisme régnant au sortir de sa longue colonisation. Elle mit en vérité tout un siècle à se féconder pour éclore en 1903 lors des Fêtes du Centenaire de la naissance du Canton de Vaud et de son entrée dans la Confédération. L'Histoire avait préservé les Vaudois de tout destin politique, et c'est faute d'appartenir à une Nation qu'ils sont devenus un Peuple: une communauté d'hommes et de femmes conscients d'être les habitants d'une même terre, ses paysans. La Patrie Vaudoise n'est pas abstraite: c'est le sol natal qu'on cultive, c'est une manière de sentir et de vivre, c'est un accent du terroir qu'on a dans les limites non d'un Etat mais d'une Cité, celle du cadre réel des travaux et des jours, de leur berceau.

C'est pourquoi la Fête des Vignerons était devenue très tôt l'expression de cette patrie au sens du sol natal. On y venait de fort loin. Célébrée en 1797 en un seul jour, elle se dédouble en 1851, se donne trois fois en 1865 pour durer de nos jours une quinzaine. Dans le même temps, son estrade passe d'une tribune de 2000 places à une enceinte de 12500 sièges en 1905, puis à un amphithéâtre pouvant en 1955 accueillir 15000 personnes! Mais ce n'est qu'au lendemain de la Fête de 1905 que René Morax peut légitimement écrire: "Elle est devenue la célébration de tout un peuple assemblé pour

exalter non seulement le travail de la vigne, mais la grandeur et la beauté de sa terre. Le chemin entre les vignes est devenu cette voie royale où tout un peuple, comme dans les antiques triomphes, marche derrière les chars des dieux et le cortège des vignerons couronnés". Il se souvient de son émotion du jour de la première: "Au milieu de ce peuple immobile, attentif, un autre peuple coloré chantait et dansait. Toute cette immense assemblée se penchait sur la grande place comme sur un miroir pour voir sa propre image, embellie, magnifiée, bondissant sous le soleil ardent de l'été".

Mais nous allons voir que ce qui associe le Peuple Vaudois et le Peuple de la Fête qui est son image, plus encore que l'attachement au sol natal et davantage que le sentiment d'appartenir à une même terre, ce qui les lie c'est le message même qui s'exprime dans la Célébration des Travaux et des Jours.

Le double Cycle de la Vigne et du Vin

Le mandat que reçut Henri Debluë de concevoir le Plan de la Fête 1977 ne lui laissait aucune latitude de s'écarter du canevas élaboré par les siècles, celui des Quatre Saisons. Il ne pouvait être cependant question pour lui de représenter les travaux de la terre, mais tout au plus de les évoquer: à notre époque de motorisation intensive de l'agriculture, la faucille n'est plus un outil du paysan, mais un symbole, ainsi que le râclet du vigneron. Préoccupé dès lors de la signification symbolique de la Célébration des Travaux et des Jours il démasqua sans peine le Mythe sacré de l'Harmonie du Ciel et de la Terre qui se cachait encore derrière le visage apparemment profane de la Fête de 1955. Ayant redécouvert après Morax son caractère profondément religieux, il n'en ferait

cependant qu'une fête païenne s'il demeurait enfermé dans le Mythe de l'Eternel Retour des Saisons qu'exprime le Cycle de la Vigne. Selon les termes de l'Ancienne Alliance, sa permanence est certes le garant des récoltes et de la vie, mais elle est aussi le signe fatal de la damnation de l'Humanité chassée du Paradis. En y ajoutant le Cycle du Vin, le Poète de la Fête de 1977 allait doter enfin la Célébration vaudoise des Travaux et des Jours de sa signification chrétienne. Le vin, cette transfiguration mystérieuse du moût dans le tombeau des caves, le vin est en effet au coeur symbolique du Mythe chrétien de l'Incarnation, de la Passion et de la Résurrection: ayant scellé de son sang la Nouvelle Alliance, le Christ apporte à l'Humanité l'Espérance du Retour au Paradis perdu, et la Promesse de la Vie Eternelle. Le Plan de la Fête de 1977 ne suivrait plus le cycle de l'année vigneronne qui s'ouvre en hiver et se termine à la vendange, mais le double Cycle de la Vigne et du Vin, lequel commence au Printemps de la Genèse et de la Terre et retourne au Printemps de Pâques et de la Résurrection: aux Quatre Saisons de l'Alliance de l'Ancien Testament s'ajouterait celle de l'Alliance Nouvelle, la Saison du Renouveau. Au temps de Pâques et du Vin Nouveau, Noé quitterait son Arche et descendrait dans les arènes: entouré des Vignerons du Monde Entier, il y rejoindrait la Colombe sur la Terre et transmettrait le Cep premier aux Vignerons Couronnés que cette Fête veut honorer, le Cep de Vie, pour qu'ils le cultivent et le vendangent, et en pressent le Fruit, afin que le Vin vienne célébrer l'Espérance immémoriale du Retour de l'Humanité au Paradis perdu, la Promesse d'un Monde où "le lionceau et l'agneau paissent ensemble".

La Fête des Vignerons 1977 rejoindrait dans sa signification profonde, et enfin accomplie, le coeur de la culture ancestrale du Peuple Vaudois: ses laboureurs et ses vignerons

n'ont pour toute Culture que celle que leur donnent la culture de la terre natale et la foi naïve en leur destinée de Paysans de la Cité de Dieu. Culture très concrète, car leur foi est l'envers de leur travail dans le tissu de leur vie. Peu importe qu'ils croient ou ne croient pas en Dieu: c'est la culture de la terre qui les fait religieux, et la terre vaudoise qui les a faits chrétiens. Car il est dit dans les Evangiles que Dieu est le Vigneron du Ciel, et que les hommes communient avec Lui quand ils produisent le Pain et le Vin sur la Terre. Que les paysans préparent à la sueur de leur front l'avènement du Royaume de Dieu, la Cité du Salut où nous entrerons tous en Paradis, qui ne sera pas un immatériel Au-Delà, mais le très réel Ici-Bas devenu la Terre qui nous était Promise: le Pays du Monde Entier qui sera la Patrie de l'Humanité quand le Ciel sera redescendu sur la Terre parce qu'elle aura retrouvé le Chemin de l'Esprit, celui de la Vie et de la Paix.

Le Chemin de la Tradition

Parade autrefois, devenue fête des cultivateurs de la vigne, la Fête des Vignerons fut en 1977 celle de tout un peuple communiant avec eux dans l'Espérance du Pays Nouveau que cultivera le Peuple de la Terre Entière qu'ils préfigurent: l'Humanité dans son Eternité retrouvée. Qu'une telle Fête soit célébrée ici, c'est à notre sort d'oubliés de l'Histoire, à notre état ancestral de paysans privés de toute autre Patrie que la terre cultivée que le Pays de Vaud le doit.

Il y a fallu cependant la fidélité séculaire d'une institution, la Confrérie, à sa mission de protection du vignoble et de distinction de ses meilleurs ouvriers. Cette fidélité très terre à terre l'a investie à son insu de la vocation spiritu-

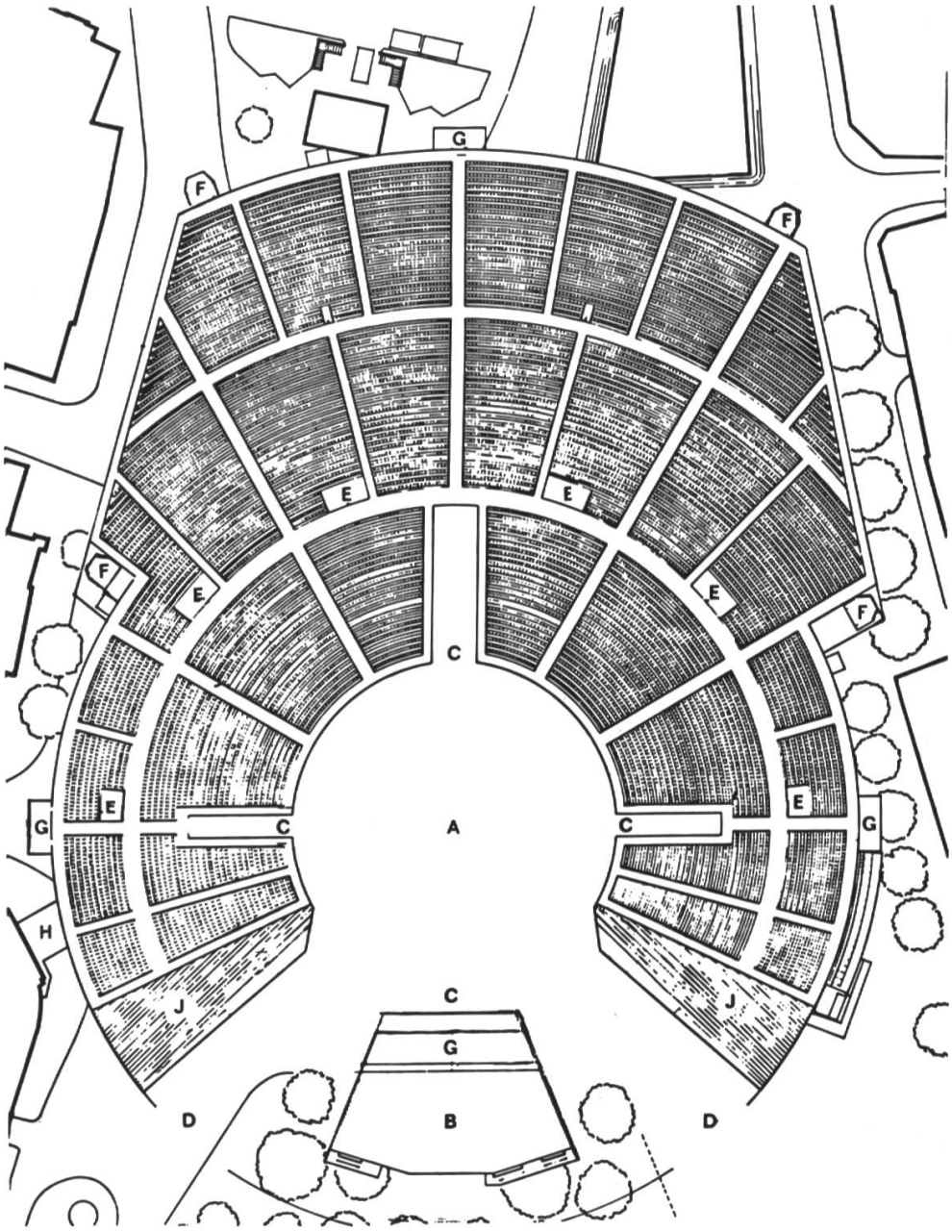
elle d'exprimer le Peuple Vaudois par la Célébration de ses Travaux et de ses Jours où est inscrite la Promesse d'une seule Patrie pour tout le Genre Humain. C'est cette vocation inconsciente qui porte la Confrérie, à chaque génération, vers l'accomplissement de sa destinée fondatrice de culture humaniste. A chacune des fêtes, la Fête a engendré les forces et les hommes capables de la faire devenir ce qu'elle est depuis ses origines, par la découverte du Chemin tracé devant eux par la Tradition.

L'abbé Levade n'avait rien tiré du néant de son imagination, mais il avait tout inventé, au sens où inventer c'est voir ce qui est caché, découvrir ce qui est voilé, au sens où créer c'est réunir ce qui est séparé: tout le Devenir de la Fête était inscrit déjà dans la première Parade médiévale, comme chacune des grappes avec chacun de leurs grains est contenue dans le jeune cep, comme chacun des pétales de la rose est enclos dans sa graine. Mais la Grappe ni la Fleur ne peuvent éclore ni mûrir si le Cep et la Rose n'ont d'abord été plantés dans la terre qui les nourrit.

La Tradition n'est pas un usage ancien auquel on se conforme par respect. Elle est la force vive qui anime tout être, la force qui est dans la graine, qui demeure dans la grappe dont elle "connaissait" dans la graine chacun des grains. Elle est la vie dans son devenir. Il suffisait à la Confrérie de demeurer fidèle à sa mission pour que s'opère le Grand Oeuvre de la Tradition, la transmutation d'un cortège très local d'ouvriers vignerons en une Fête chrétienne porteuse d'un message universel, celui de l'espoir de concorde entre les hommes.

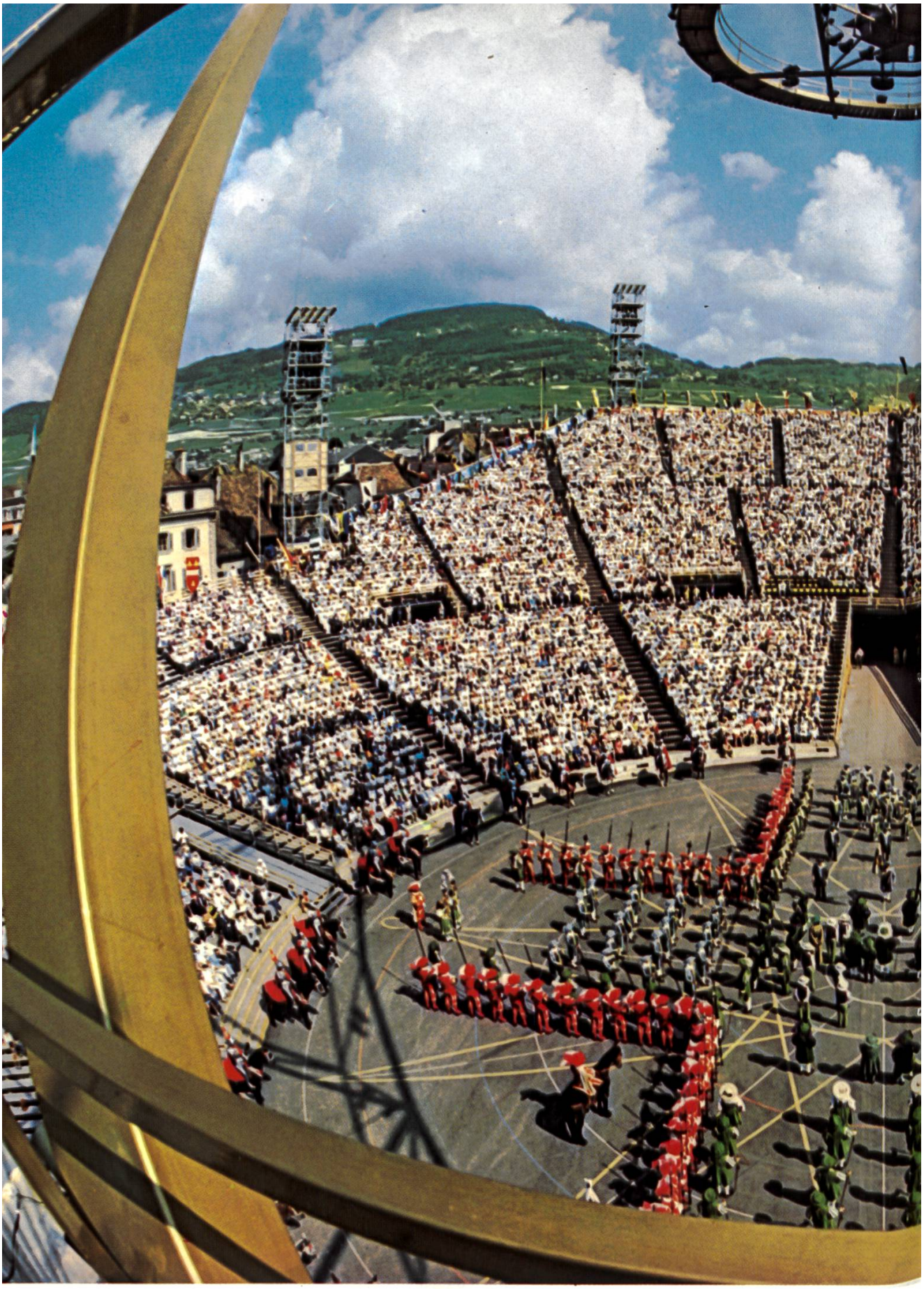
On comprendra maintenant que Vaudois j'aie pressenti le sens de cette Fête de tout mon peuple, et que je me sois senti comme porté par la ferveur de l'attente de ses quatre mille célébrants.

Précédant les Douze Bannières Zodiacales et le Roi de la Fête, le Soleil est le Symbole de la Fête de 1977.

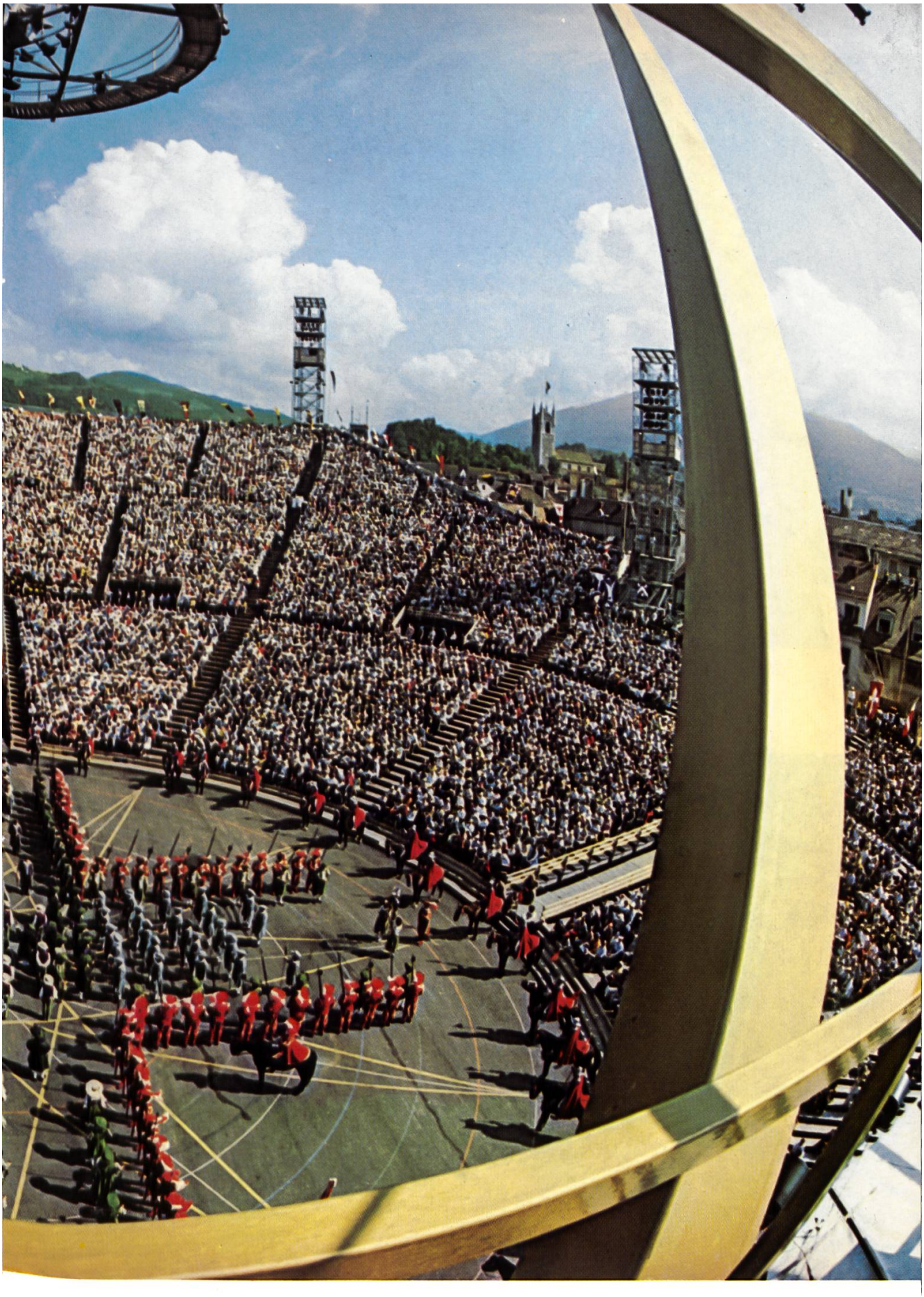


Le Plan des arènes:
A: aire de jeu principale. B: pavillon musical.
C: les accès par les portes (aux quatre points cardinaux).
D: les 2 accès par les quais. E: les 6 accès dans le public.
F: les accès par les 4 tours. G: les 4 balcons des Divinités.
H: l'Arche de Noé. J: les bas-côtés des estrades.

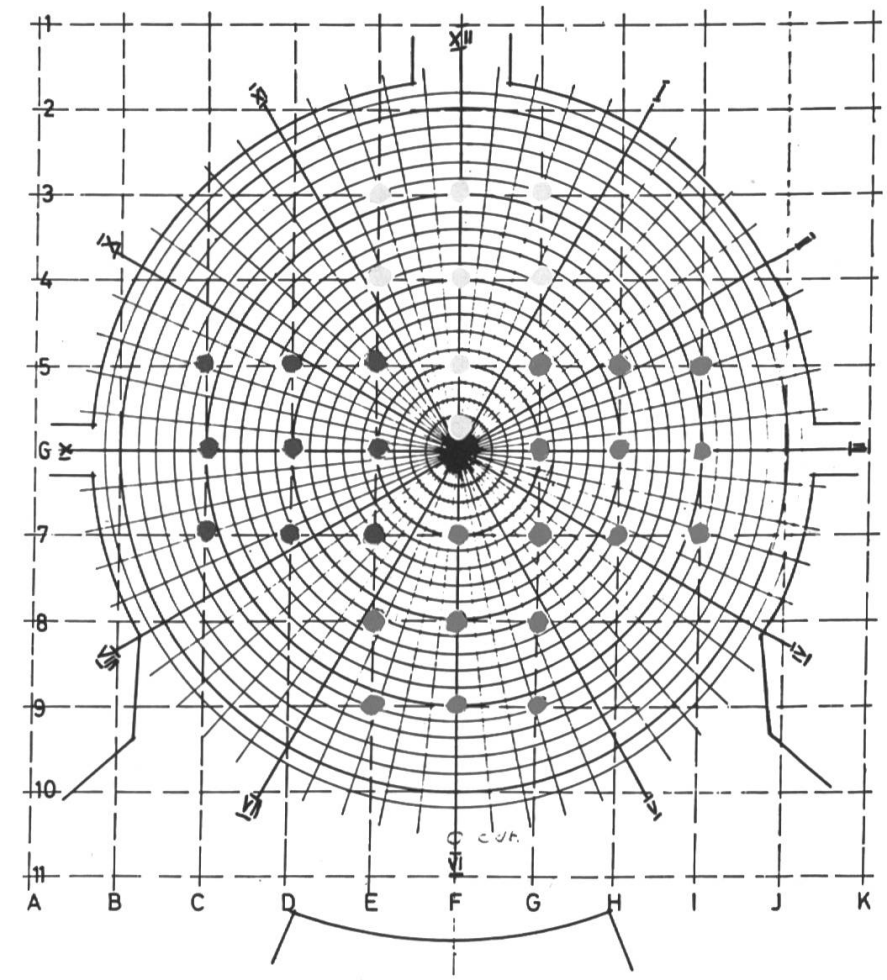
Ci-contre: les arènes vues d'avion (les 15776 chaises ne sont pas encore toutes en place). Peinte au centre sur le sol, la Rose des Vents qui donnera des repères aux Figurants (A).

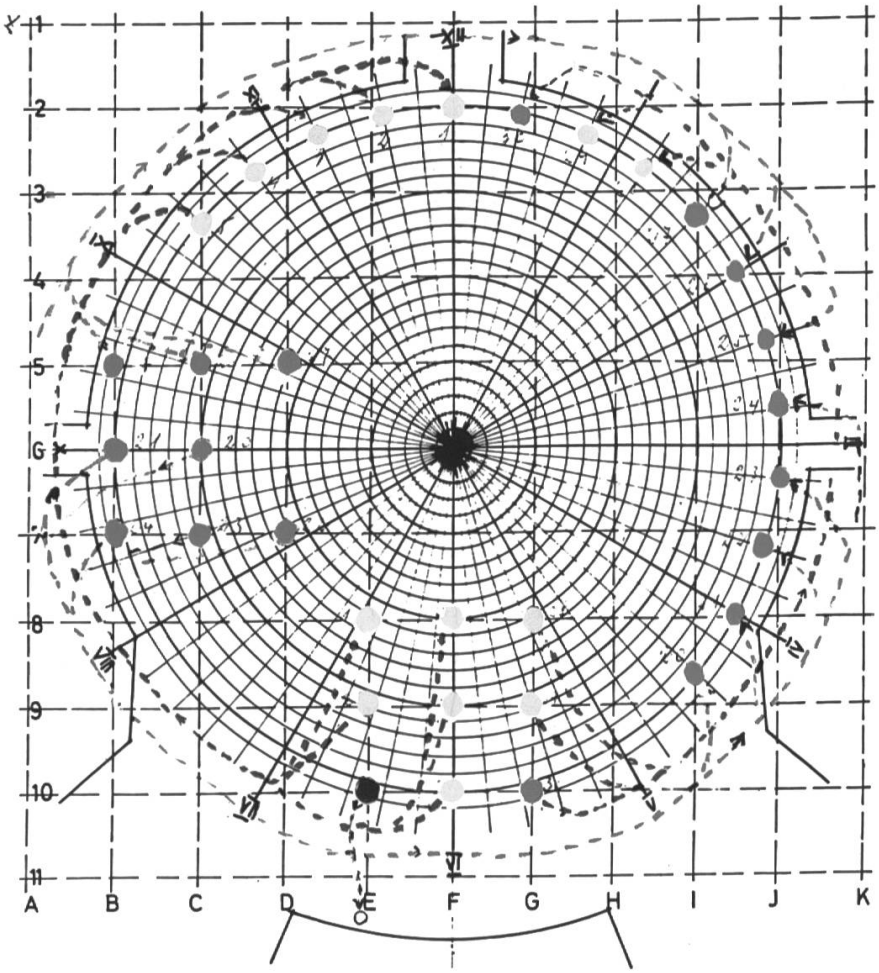


La Cérémonie du Couronnement des meilleurs ouvriers du vignoble.



Au verso : deux des quarante-trois croquis qui servirent à régler l'entrée, la mise en place et la sortie de la Troupe d'Honneur pour la Cérémonie du Couronnement.





Ci-contre : la Rose de la Cathédrale (voir p. 90) va se former.
En haut : la figure vue du haut du Dinosaure, comme en plan.
En bas : la même figure vue des estrades du public.

Le projet de réalisation

Avant de pouvoir me demander comment réaliser la Fête des Vignerons 1977, je devais pouvoir répondre à une série de questions: que devions-nous représenter? où? avec qui? avec quoi? avec quel argent? et, sur le plan de l'organisation générale: qui allait faire quoi? Je disposais pour ce faire de nombreux documents: le Texte du poème d'Henri Debluë et la Partition de la musique de Jean Balissat; la Conception des arènes due à Jean Monod, sa transcription en plans établie par le Groupe d'Etudes Techniques dirigé par l'architecte Jean-Marc Jenny; le plan de la Fête élaboré par le poète, comprenant l'effectif des différents groupes d'acteurs (qu'ils soient chanteurs, danseurs, porteurs d'attributs ou musiciens, la Tradition de la Fête les appellent tous des Figurants); les quelque 300 maquettes de Costumes dessinés par Jean Monod et la récapitulation de leur nombre; un projet d'ordonnance des Cortèges et la liste des Chars et Attributs qui les décoreraient; un organigramme du Comité d'organisation et le Budget général de la Fête. Dans un premier temps, j'étudiai ces documents, en fit la critique puis la synthèse, en proposant les modifications qui pouvaient encore être apportées. Je résume ici les conclusions les plus importantes de ce premier travail.

La Conception symbolique de la Fête de 1977

Je m'attachai tout d'abord à la signification que tissait le livret d'Henri Debluë en tramant le Cycle de la Vigne et le Cycle du Vin, et au caractère profondément chrétien du poème. Je découvris le symbolisme du Soleil et de son passage

sur le cadran de la Grande Horloge du Zodiaque. Il est le signe analogique du mythe de l'Eternel Retour des Saisons et de l'Harmonie universelle du Ciel et de la Terre: à chacune des saisons de l'année vigneronne, le Soleil passe successivement et retourne aux Constellations du Taureau, du Lion, de l'Aigle et du Verseau, symboles immémoriaux des Quatre Eléments originels que sont la Terre, le Feu, l'Eau et l'Air, symboles aussi des Quatre Points Cardinaux et des Quatre Evangélistes, ces Quatre Sarments du Cep de Vie. En faisant du Cycle du Vin une Cinquième Saison, celle du Renouveau, le poète ne brise pas le cercle refermé sur lui-même du Cycle de la Vigne, il s'en échappe: il s'évade de la fatalité de l'Eternel Retour des Saisons, image de la condition mortelle de l'Homme, pour

L'avancement des travaux à deux mois de la Fête: le Pavillon de Musique n'existe pas encore aux pieds du Dinosaure.

entrer dans le temps du Salut, celui de la Résurrection que le Fruit de la Vigne annonçait au temps de sa Passion.

Afin de parfaire la stricte ordonnance que la Tradition avait donnée au canevas des Quatre Saisons et que le Poète avait exprimée en construisant son temple sur les quatre piliers des Quaternités, je proposai de doter enfin la Fête d'une divinité de l'Hiver: Debluë lui donna le double visage de Janus, le Gardien des Portes, du Passage d'une année à l'autre, de la fin et du recommencement du cycle solaire. Sa suite serait composée de Masques qu'on chasserait à coups de fouet en brûlant le Bonhomme Hiver avant l'entrée de la Noce. Noé, le premier vigneron, serait la figure centrale de la Cinquième Saison, et descendrait dans les arènes remettre le Cep de Vie aux Vignerons Couronnés. Je proposai de même que la Chanson du Vin Nouveau soit déplacée du Printemps après la Noce qui clôt l'Hiver, en prélude à la Saison du Renouveau, pour que la Sacralisation du Vin soit ancrée matériellement et visuellement dans la Réalité vécue.

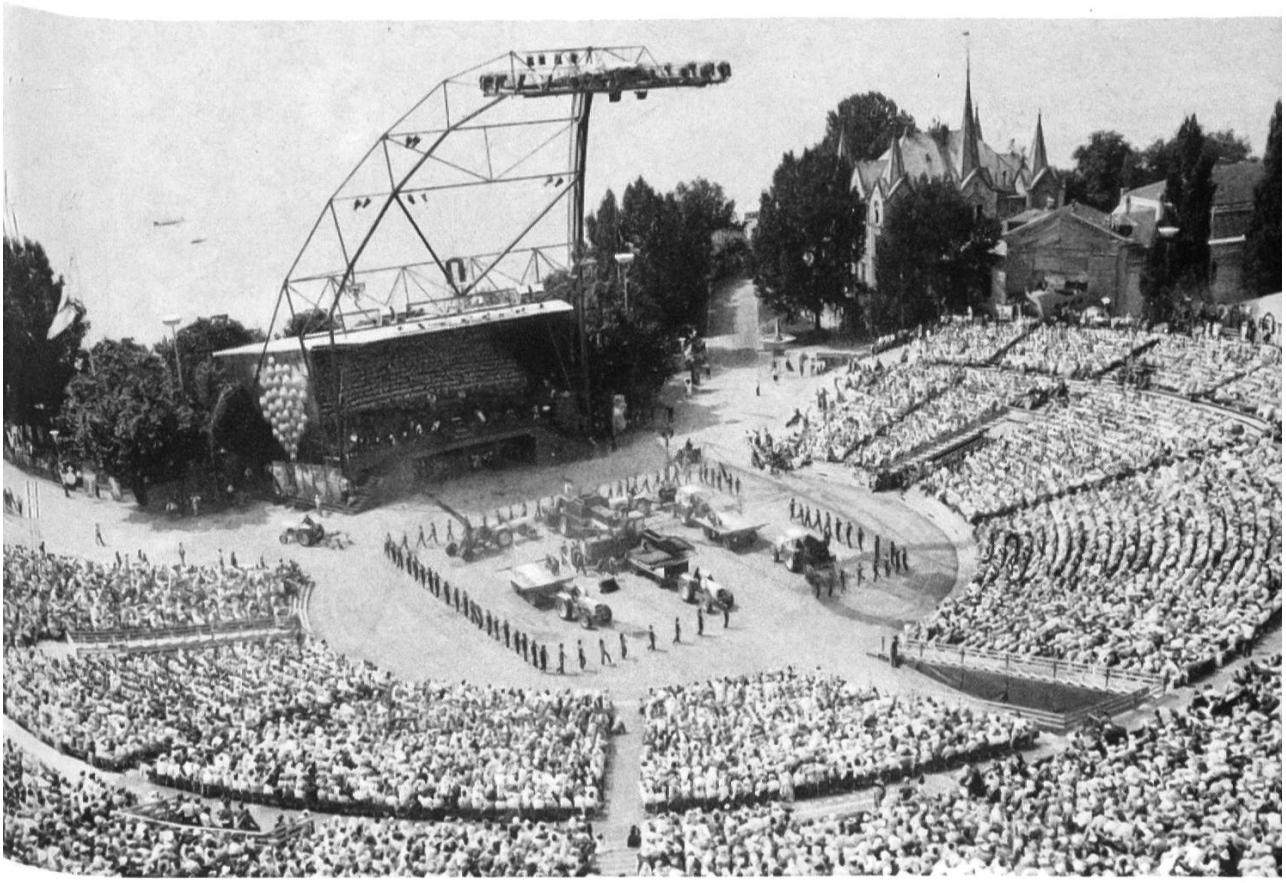
Dans cette symbolique des Douze Signes du Zodiaque et des Quaternités, les Quatre Divinités ne sont plus des Dieux, mais de pures allégories: aux hymnes qu'on leur adressait se substituent des hymnes aux Quatre Eléments de la Genèse et un Hymne de Louange au Christ à la Saison de la Résurrection.

Afin que s'exprime mieux et se visualise l'architecture symbolique de la célébration, je proposai de supprimer le personnage du Fou accompagnant le Roi de la Fête, qui deviendrait ainsi le Coryphée annonçant solennellement chacune des saisons et le passage du Cycle de la Vigne au Cycle du Vin: à la fin du Prologue et de la Cérémonie du Couronnement, précédé du Soleil, entouré des Douze Bannières Zodiacales, il entrerait dans les arènes à la tête du Cortège des Saisons et des Symboles des Eléments. Son salut au Peuple de la Fête s'adresserait non plus au seul public mais aussi aux Figurants,

spectateurs et acteurs étant dans la Fête des Vignerons tous des Célébrants du grand Jeu de la Vigne et du Vin.

Ces modifications du plan de la Fête n'entraînaient pas une refonte de la partition musicale, mais de simples interversions de numéros, quelques transitions nouvelles et la composition d'une marche de Janus. Elles provoquèrent par contre des changements dans la distribution des Figurants. Comme il n'était plus question, pour des raisons budgétaires, d'en augmenter le nombre, je proposai des "rocades" d'un groupe à l'autre. Mais j'obtins que les candidats qu'on avait dû évincer soient engagés comme placeurs bénévoles, costumés eux aussi, à leurs frais, comme tous les Figurants de la Fête.

Le Ballet des Machines agricoles, image d'une Fête future?



La conception des arènes

Les plans dessinés par l'équipe des architectes transcrivaient une remarquable maquette de Jean Monod proposant d'ouvrir pour la première fois les arènes de la Fête vers le lac et de les disposer en gradins symbolisant les parchets en terrasses du vignoble de Lavaux. Cette ouverture rompait avec l'amphithéâtre clos qu'avait conçu en 1955 Oscar Eberlé pour donner sa forme scénique au Jeu de l'Eternel Retour des Saisons, et transposait admirablement l'échappée hors de la fatalité qu'exprimait le Cycle du Vin. Privilégiant les accès par les quais, ce dispositif allait me permettre de redonner à la Fête des Vignerons son caractère traditionnel de Cortège venant faire station sur la Place du Marché.

Ces plans cependant ne prévoyaient qu'une porte d'entrée ou de sortie au sol par les arènes (la porte Nord: voir en page 68). C'était insuffisant. Je proposai d'aménager des portes aux trois autres Points Cardinaux, et de prévoir des accès par les estrades du public (accès C, E et F). Désireux de faire des arènes une image de l'Horloge de l'Univers et du Calendrier des Travaux et des Jours, je demandai que les travées d'accès du public soient rigoureusement placées sur les heures du cadran, et qu'on aménage aux Quatre Points Cardinaux (à midi, trois heures, six heures et neuf heures) un balcon pour chacune des quatre Divinités, lesquelles ne trôneraient plus sur l'Olympe, mais rejoindraient les humains sur la Terre pour assister avec eux à la Célébration. G

Ce dispositif devait ainsi me permettre d'inscrire les estrades dans l'aire de jeu et de l'étendre jusqu'aux confins des arènes en faisant pénétrer les Figurants à l'intérieur

La Procession solaire montant dans les travées du public.

L'une des images concentriques et circulaires de la Fête, celle de la Noce, en Hiver (nocturne).

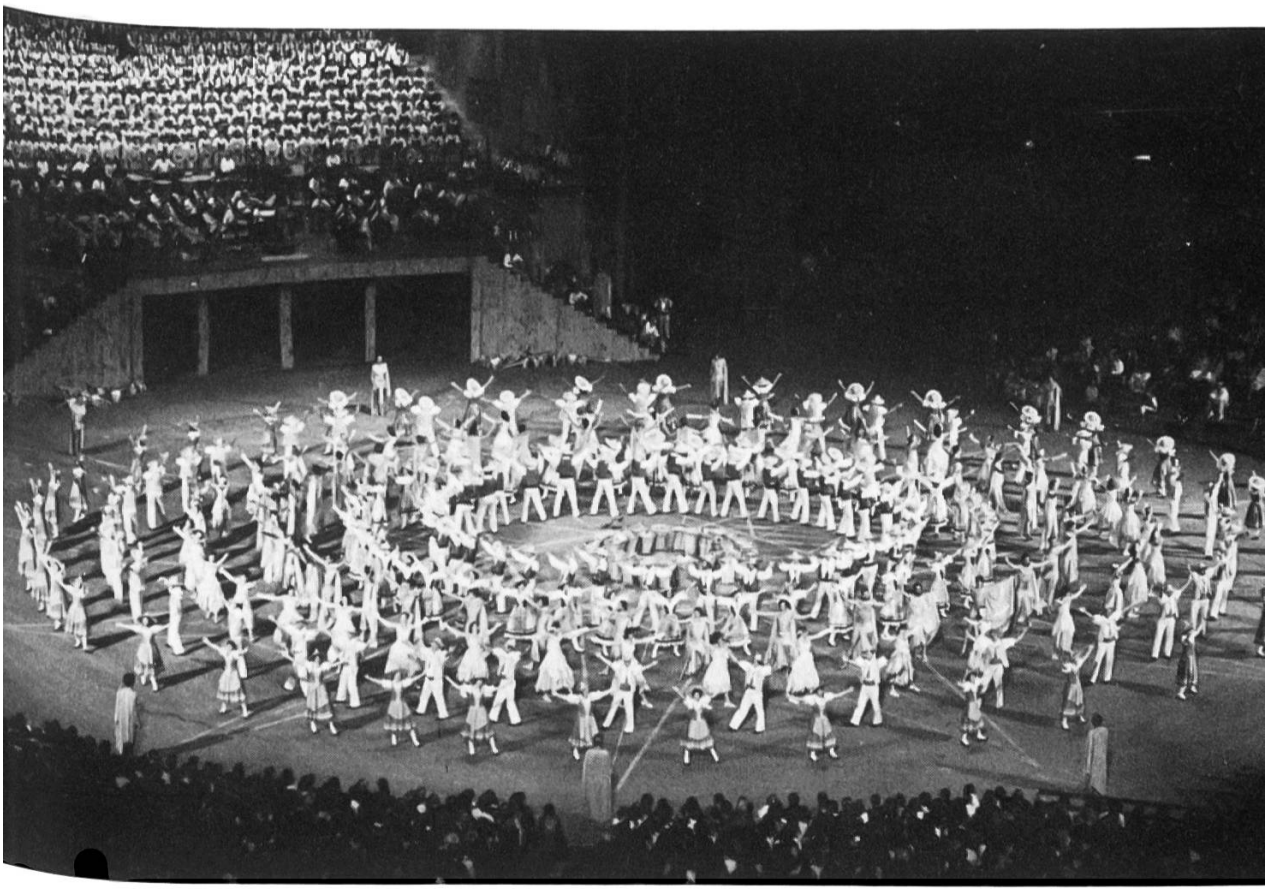
On trouvera celle du Printemps en pages 90/91, celle de l'Ete et de l'Automne en page 83.

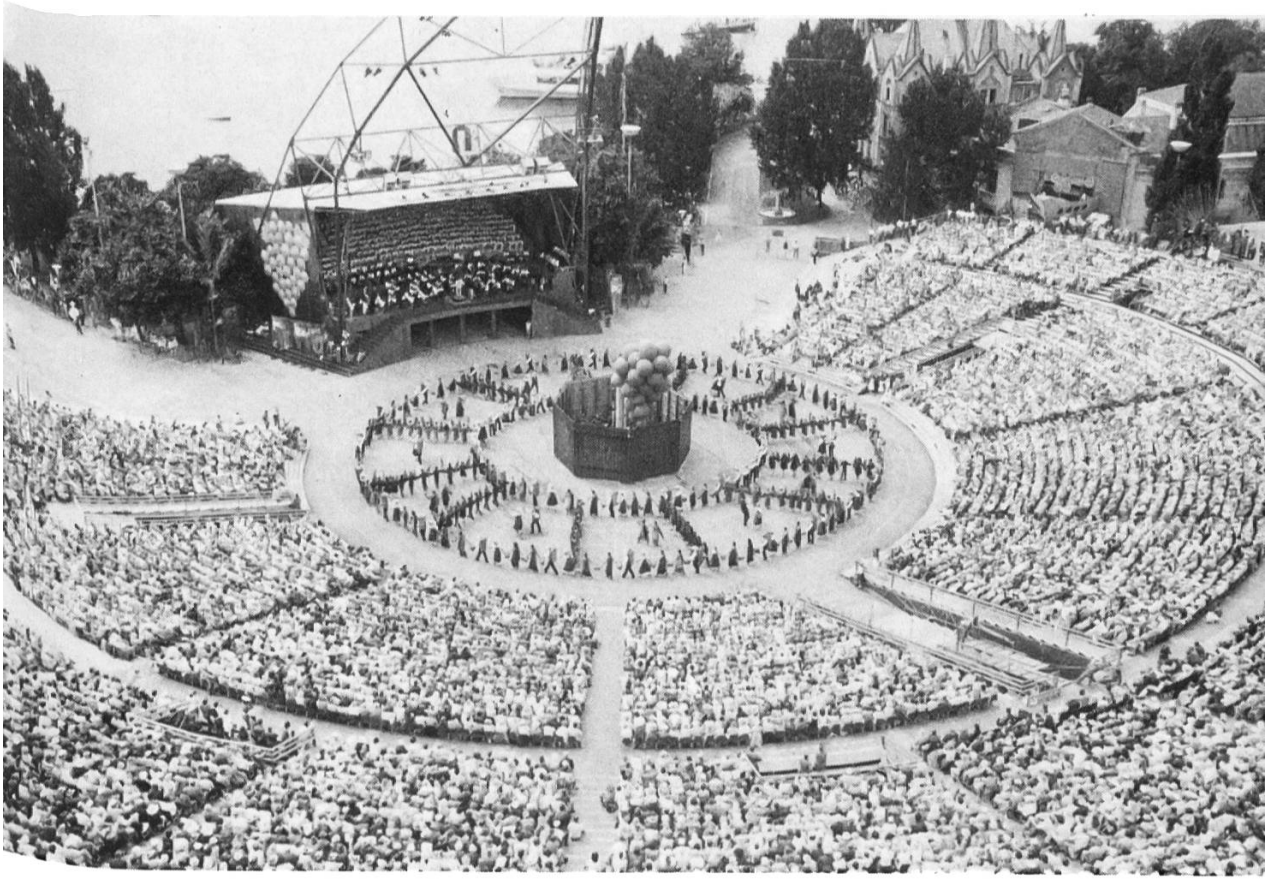
du public dans un ordre symbolique et rigoureux. Il souffrait cependant d'une servitude réduisant presqu'à néant l'ouverture des arènes sur le lac. Je veux parler du Pavillon musical (B) venant les fermer à six heures et empêcher tout accès par l'axe Sud. Tous mes efforts pour supprimer ce pavillon, ou le déplacer, furent vains. Il était trop tard. Jean Balissat avait obtenu trois ans plus tôt de la Confrérie qu'il puisse disposer non plus d'une Harmonie, mais d'un Orchestre Symphonique. Plus question d'y revenir; il terminait l'orchestration de sa partition. Il fallait bien dès lors protéger les cordes du soleil et des intempéries, abriter du vent les micros exigés par des arènes de telles dimensions, enfermer le grand choeur et l'orchestre dans une boîte gigantesque qui obstruerait inévitablement l'échappée sur le lac. Je dus renoncer à faire venir Bacchus et son cortège de Faunes et de Bacchantes par le lac comme il était arrivé en Grèce par la mer, et me contenter de le simuler par un passage au large de la voile latine de La Vaudoise! Et Janus assista à la fin de la Fête du toit du Pavillon, vite oublié du public hélas!

Les équipements techniques

Dès lors qu'il fallait sonoriser se posait le problème de l'amplification, laquelle se révéla d'ailleurs nécessaire pour les interprètes: le Roi de la Fête (micro-cravate) et les Solistes du Ranz-des-Vaches et de la Chanson de Noël. On avait en outre annoncé depuis longtemps des représentations en soirée, ce qui nous obligeait de prévoir un système très onéreux d'éclairages scéniques. Les techniciens du son

Deux images circulaires de la Fête. En haut: la Valse des Moissons de l'Eté. En bas: le Pressoir de l'Automne.





(Philips SA) et de la lumière (Eclairage Théâtre) étaient formels: il fallait installer haut-parleurs et projecteurs géants au centre de l'aire principale de jeu (A). Jean Monod et moi acceptâmes de mauvais coeur le principe d'un gigantesque arc métallique partant du Pavillon pour élever une couronne de 15 mètres de diamètres à 30 mètres du sol, à la perpendiculaire du centre de l'aire circulaire de jeu. Quant à l'ombre portée de ce monstre qui fut baptisé du nom de Dinosaure, elle ne gêna finalement que les photographes et eut l'avantage de marquer, pour le plaisir, l'heure au cadran solaire des arènes! La facture artistique fut moins lourde que ne le craignaient le metteur en scène et le scénographe. Mais elle eût pu être catastrophique pour le Grand Argentier de la Fête, le Pavillon, le Dinosaure, la sonorisation et l'éclairage ayant coûté près de trois millions de francs suisses!

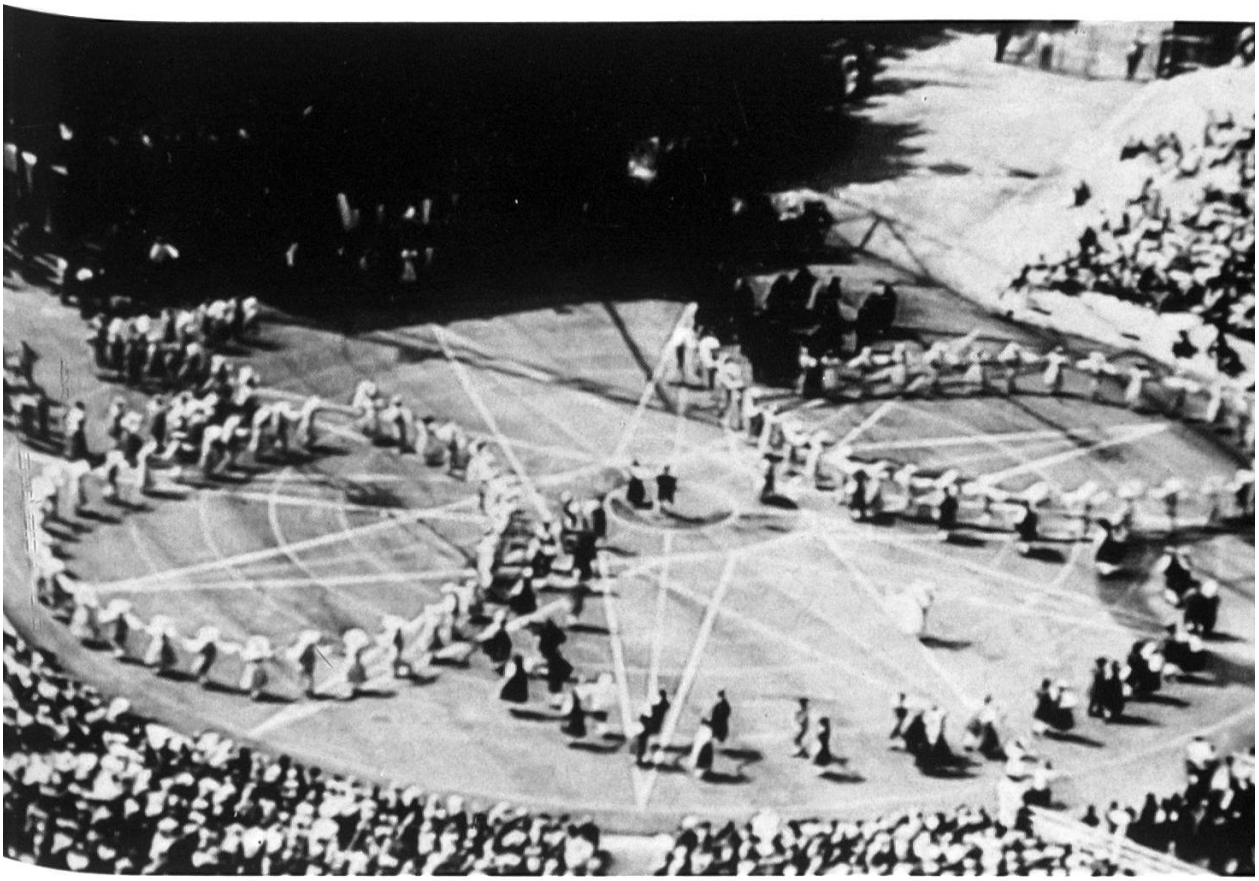
Rien n'avait été prévu encore pour les régies, ni pour les locaux et la circulation de service sous les arènes. Nous proposâmes d'installer la régie générale à 35 mètres du sol dans une tour qui serait placée à 1 heure, la régie des éclairages dans une autre à 2 heures, deux autres tours étant réservées l'une au carillon que je souhaitais entendre rythmer l'heure d'attente de la Fête et symboliser les Cloches de Pâques, l'autre aux cameras fixes de la Télévision et aux photographes de presse. Quant à la régie du son, elle serait installée dans le Pavillon avec les appareils diffusant la musique électronique composée à la demande de Jean Balissat par Claude Maréchaux pour le Combat des Maladies de la Vigne et des Produits Chimiques, pour l'Orage et le Ballet des Machines agricoles.

Restait le redoutable problème des liaisons entre la régie générale et la régie électrique, la régie du son et les régisseurs au sol d'une part, entre chacune des régies et les techniciens répartis dans les tours, dans les arènes, sous les

arènes et au-delà d'elles. Je l'abordai avec les spécialistes de la Maison Mafioly, qui le résolurent par un triple système: par interphone entre la régie centrale et les régies fixes (éclairages, son, postes de régie sur les quais); par liaison avec fil (casques) entre les régies et les techniciens du son et de la lumière; par liaison sans fil (talkie-walkie) doublée d'un secours par téléphone entre la régie centrale et les régisseurs travaillant sous les arènes, sur l'aire de jeu et au-delà des arènes sur les quais ou dans les rues qui allaient devoir nous servir de coulisses.

Le projet de réalisation comportait aussi un Calendrier de travail de mai 1976 à la Première (agendée au 30 juillet 1977) ainsi qu'un Echéancier des décisions à prendre.

Une image décentrée et non circulaire de la Fête: celle de l'Entrée de la Noce pour la Valse du Lauterbach.

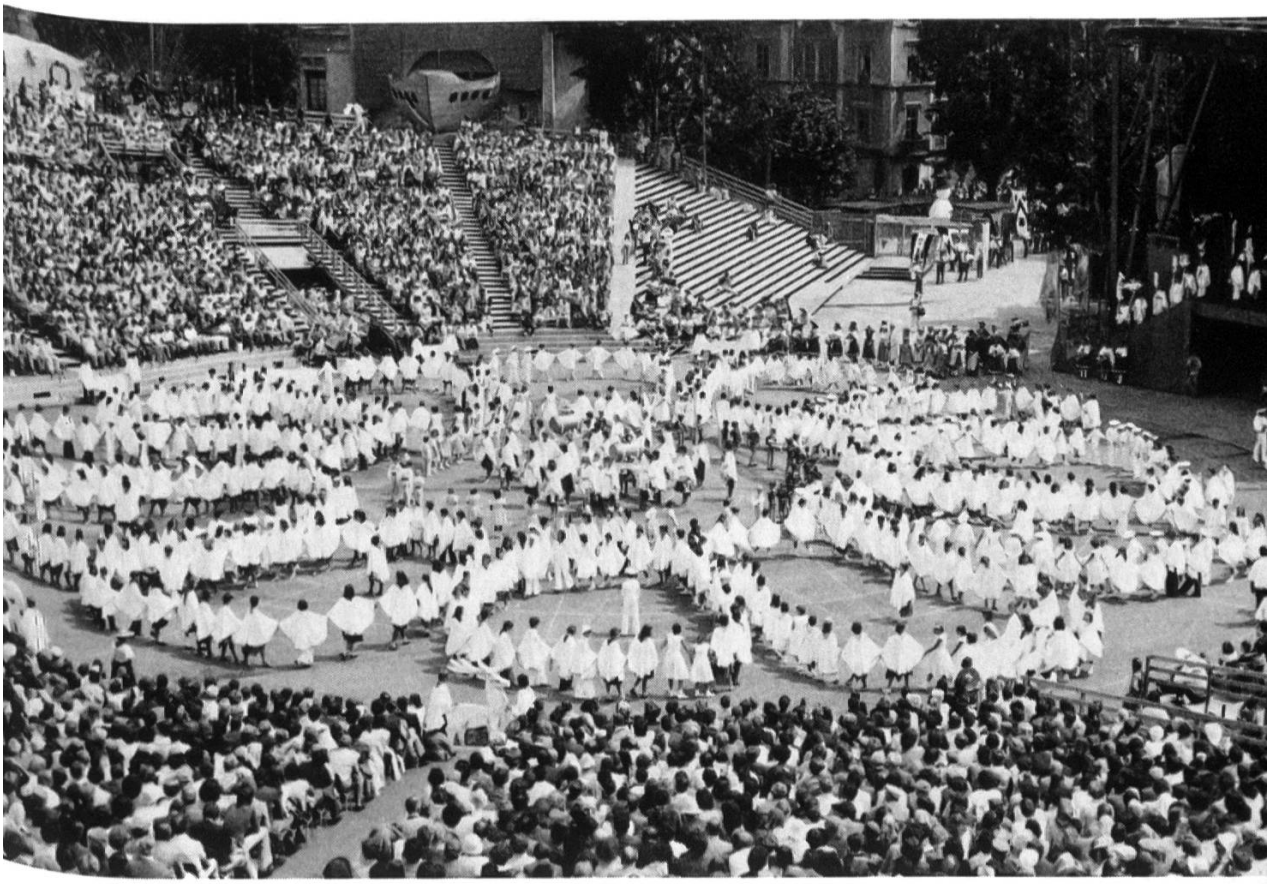


L'Organigramme de la Fête et son Budget

Le hasard a seul voulu, m'a-t-on assuré, que la Confrérie des Vignerons ait accepté quatre jours avant mon engagement définitif le Budget général de la Fête qu'avait élaboré son Comité d'organisation. Il atteignait, le 16 mars 1976, 16 millions et 710 mille francs, et demeurerait bloqué, ainsi en avait-on décidé, à ce montant. On me m'avait communiqué que la récapitulation des budgets, eux-mêmes récapitulatifs des budgets des diverses commissions et sous-commissions, ce qui ne me donnait aucune clé de leurs montants respectifs. Ce barrage dura tout le temps que prit mon étude et la rédaction du Projet de réalisation. Je demandai donc instamment qu'on veuille bien m'initier sans retard aux secrets du Budget général, sans m'alarmer outre mesure, fort que j'étais de l'assurance qui me fut donnée du principe des vases communicants des divers postes du budget, les économies réalisables sur un poste pouvant être mises au bénéfice d'un budget aussi déshérité que le mien puisqu'il ne comprenait par exemple aucune somme pour les accessoires de scène ou la décoration des arènes. Ce principe ne fut en fait jamais appliqué, l'inquiétude normale de chaque comité devant la montée vertigineuse des frais ayant créé un réflexe de panique combiné avec une réaction de défense conduisant tous les commissaires à sous-informer le réalisateur et le Conseil, voire à les contre-informer sur la composition de leurs budgets respectifs, sur l'état des investissements et leur probabilité réelle. Mais le temps passant, et toutes les places ayant été pratiquement vendues à six mois de la Fête, je pus débloquer à temps, moyennant quelques sacrifices, les sommes qui m'étaient nécessaires, cependant que le Budget général avait dans le même temps ascendé à près de 22 millions!

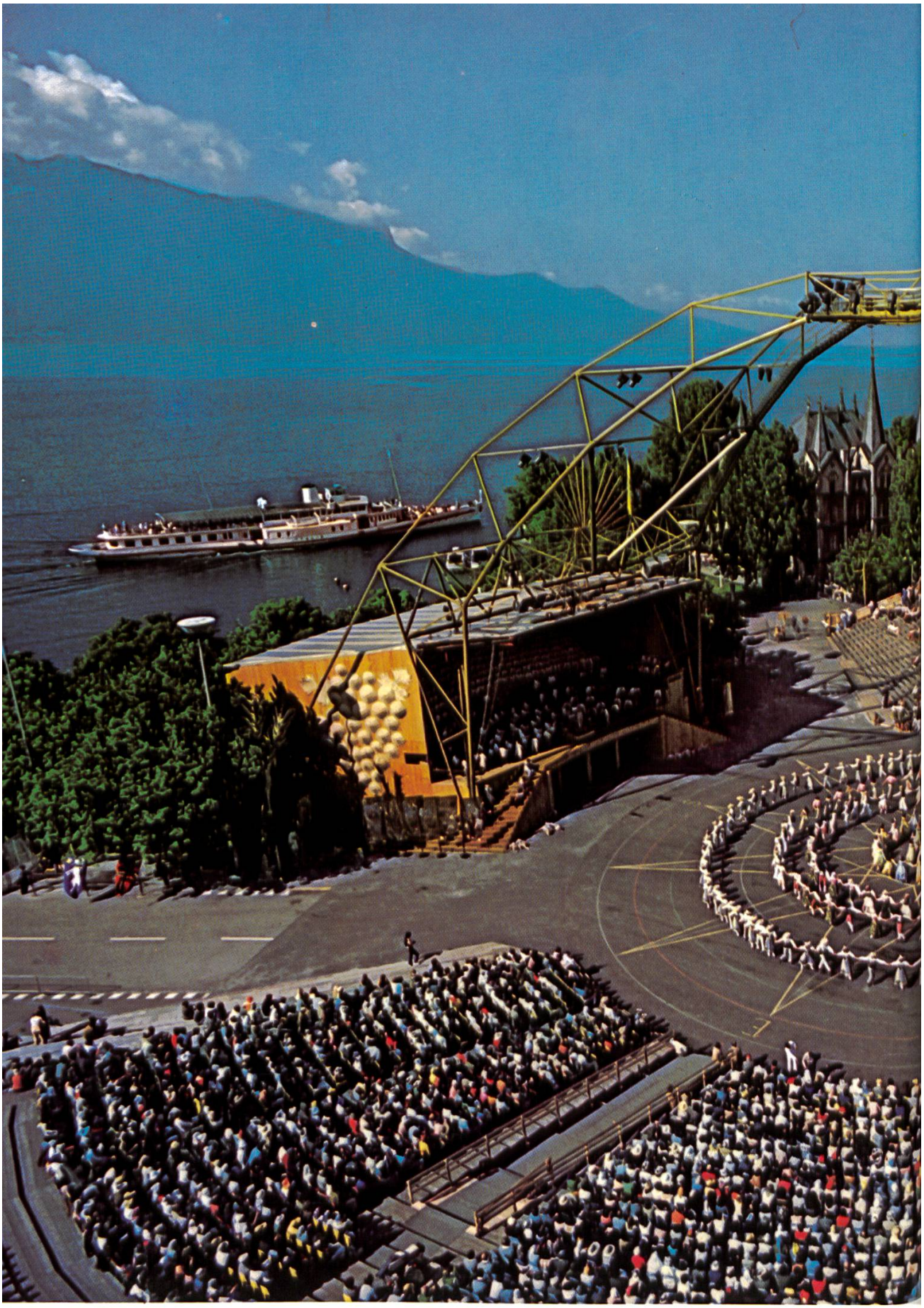
Cette étanchéité des budgets était due avant tout à l'Organigramme très vertical de la Fête. Conçu par un colonel à la retraite qui depuis s'était retiré de ses fonctions de Président du Comité d'organisation, il avait ses vertus, pour peu qu'on satisfasse à ses exigences de circulation constante et véloce des ordres et des informations du haut en bas et retour, dans la discipline envers un Chef doué d'autorité, du sens du commandement, d'un pouvoir de décision rapide et sans appel. C'était mal connaître les Vaudois! Cet homme d'autorité avait disparu, mais son organigramme était resté. Il en résultait, je m'en suis vite aperçu, des conflits de compétence, un manque d'information de la base et un grave sentiment d'insécurité dans les commissions non directement repré-

Une autre image non circulaire: la Rose Blanche du Paradis réunissant les mille Enfants de la Fête.

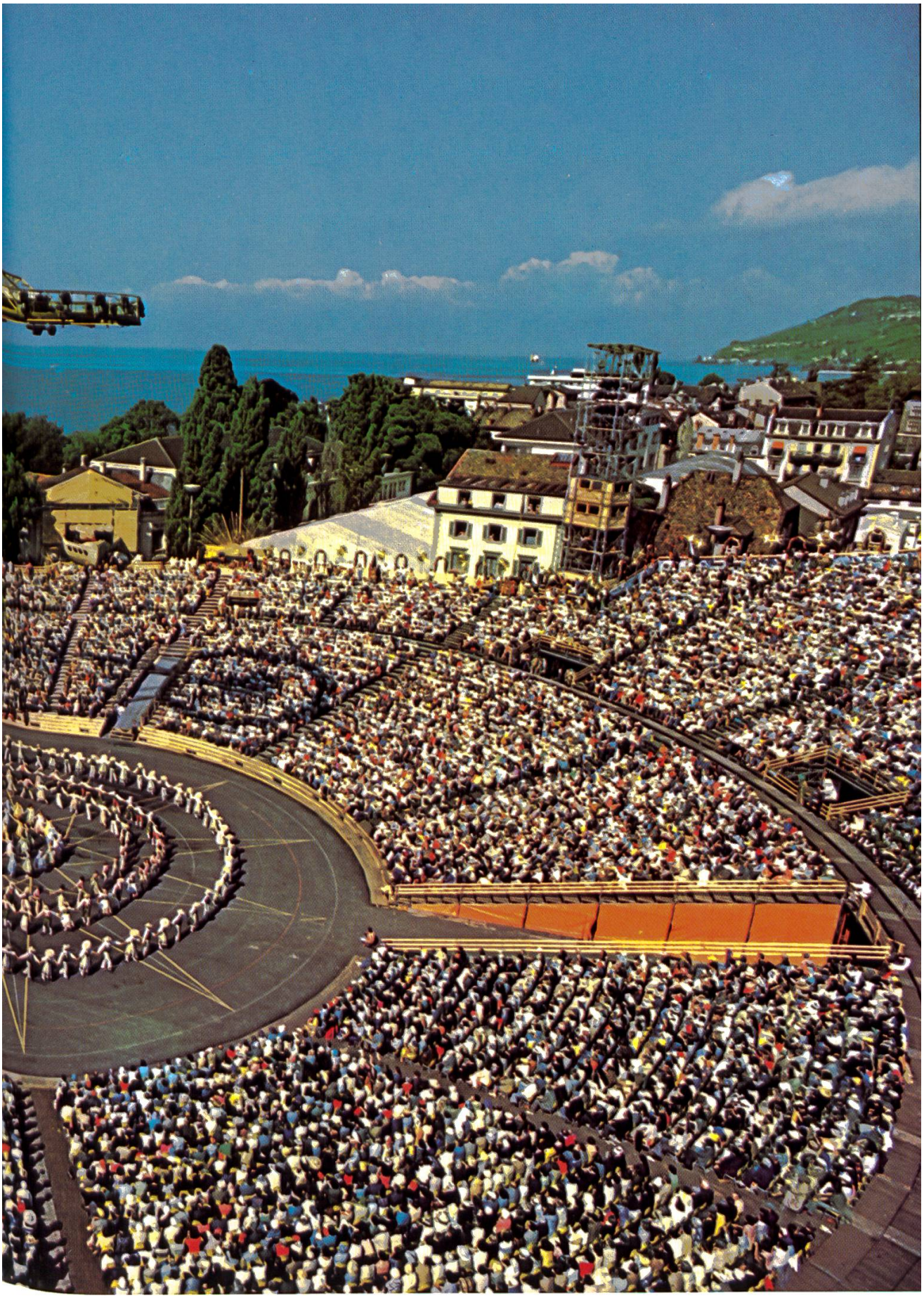


sentées au Conseil. Et surtout des atermoiements infinis, suivis soudain de décisions sectorielles sur la pression du calendrier, décisions hypothéquant parfois l'entreprise commune.

Il y avait pire encore. Les quatre auteurs de la Fête (le Poète, le Musicien, le Peintre et le Metteur en scène) dépendaient du Comité artistique. Mais Jean Monod et moi devions travailler étroitement avec le Comité des Troupes et ses cinq comités; avec la Commission des Costumes, celle des Emplois et celle des Acteurs, lesquelles dépendaient du Comité du Personnel; avec la Commission des Constructions et la Sous-Commission des Chars et Attributs dépendant toutes deux du Comité des Fêtes. Et ainsi de suite pour l'Animation et la Décoration de la Ville, les Locaux, la Police, etc. etc. J'avais rapidement pu constater que dans le meilleur des cas une décision au plus haut niveau ne pouvait s'obtenir, sans brûler les étapes et les degrés de la hiérarchie, qu'avec un délai de 2 mois. Cette lenteur était devenue impraticable à 15 mois de la Fête. C'est pourquoi je proposai qu'on veuille bien étudier sans préjugé mon projet de formation d'un Etat-Major de la réalisation: le mot était mal choisi puisqu'il ne pouvait sous-entendre l'horizontalité des rapports que je voulais créer entre l'équipe de réalisation proprement dite (j'en parlerai au chapitre du Montage) et les responsables des tâches d'exécution dans les Comités intéressés, y compris un délégué du Comité des Finances! Il serait chargé de préparer les décisions du Conseil et ne modifierait en rien l'Organigramme et le partage des compétences. Il favoriserait l'information et la collaboration des exécutants, créerait un esprit de corps et accélèrerait la procédure de décision. Ce projet ne fut pas accepté. Mais cette décision erronée eut la plus heureuse des conséquences. Elle m'obligeait à assister à de nombreuses séances et à multiplier les contacts personnels. Je me fis le Pélerin de la Fête, et son Messager.



Au verso : Ouverture du Cycle de la Vigne (Hymne à la Terre) par une figure inspirée de la Rose de la Cathédrale de Lausanne. Les Symboles et les Vignerons des Quatre Saisons forment l'image (faite de carrés et de cercles) de l'Harmonie universelle du Ciel et de la Terre.



Ci-dessus : Vue générale des arènes s'ouvrant sur le lac. On y voit les deux quais servant d'accès à l'aire principale de jeu, où se danse sur cette image la Valse du Chant d'amour au Printemps.

La figure de l'Oeil de Paon s'est formée sur l'Hymne à l'Eau (ouverture de l'Automne).

Le projet de mise en scène: dramaturgie et mise en images

Il s'agissait d'élaborer une chorégraphie générale, puisque la musique était depuis ses origines le "texte" même de la Fête. Il me fallait donc analyser la partition de Balissat et la mettre en images dans les arènes, mais sans jamais perdre de vue la vision symbolique du Plan de la Fête.

En privilégiant les entrées par les quais, la mise en scène exprimera ce que la Fête 1977 doit à ses origines: elle visualisera sa forme traditionnelle de Cortège débouchant sur la place pour y faire station et se déployer en une Cérémonie puis une Célébration. La dramatisation symbolique ne se jouera pas dans le seul rond central des arènes, mais débordera sur les estrades, voire sur le lac et dans le ciel. Aux figurants du Cortège se mêleront d'autres acteurs venant créer des actions dramatiques. Ils ne quitteront pas les arènes, mais rejoindront sur les estrades les Vignerons couronnés dont ils seront devenus pour quinze jours les Pairs. Ils descendront accueillir Noé avant de sortir avec le public vers la ville pour le Banquet des Retrouvailles. L'Oeuvre commune du musicien et du poète ne proposait pas une suite de tableaux qu'il s'agirait simplement d'enchaîner: la partition se présentait comme un continuum de ses parties, ainsi qu'il en est, par analogie, des mouvements d'une symphonie. Les célébrants resteraient dans les arènes durant toute une saison et participeraient au développement de l'action, qui s'amplifierait jusqu'à son accomplissement. La mise en scène procéderait donc par grandes images scéniques s'enchaînant et se mêlant les unes aux autres pour composer un grand oratorio chanté, dansé et représenté. Tel était le dessein dramaturgique.

Le Jeu des Quatre Saisons étant encadré par le Prologue et

par le Renouveau, cet encadrement serait signifié par une mise en images particulière: par la Croix pour la Cérémonie du couronnement (voir en page 70) et par la figure de l'Etoile se résolvant en celle de la Rose blanche du Paradis pour la Fête de Pâques (87). Mais on y trouverait les éléments constitutifs des figures composant les principales images des Quatre Saisons: Carré et Cercle, symboles traditionnels de la Terre et du Ciel. Cette symbolisation fut signifiée dès l'ouverture du Cycle de la Vigne par une figure inspirée de la Rose de la Cathédrale de Lausanne, image faite de carrés et de cercles entrelacés (89). La figure du carré fut utilisée par exemple dans le Ballet des Machines agricoles (77), alors que les images de cercles concentriques, de plus en plus denses au cours des saisons, vinrent figurer leur cycle toujours renouvelé (90,83,80). Cette belle ordonnance de formes pures se préparerait par des figures décentrées, telles l'Oeil de Paon (92) ou celle de l'Entrée de la Noce (85). Elle serait pertrubée par le Combat (97), saccagée par l'Orage (99) ou par la Bacchanale, ou simplement troublée par le Vin Nouveau!

L'option des figures circulaires ou carrées allait me permettre de résoudre la plus grande difficulté de la mise en images, celle de prévoir la vision d'un spectateur situé à 80 m. de l'aire centrale et à 24 m. de hauteur, et de tenir compte de la multiplicité des visions de spectateurs placés à des niveaux, des distances et des angles très divers: ces figures offrent en effet la même vision quel que soit le point de vue. Ce choix m'autorisait donc à travailler en plan: si un cercle se dessine parfaitement vu d'en haut, il se sent très bien par le mouvement vu d'en bas, et de n'importe quel côté; de même qu'un carré. Il fallut tâtonner pour décider de l'échelle de la mise en plans: je choisis finalement celle de 1/250 (17,5 cm. de diamètre) et le procédé des dessins coloriés sur papier, que je pouvais agrandir à l'épidiascope.

La composition d'une image, sa formation, sa transformation en une autre image, puis les enchaînements d'images furent, je l'ai dit, inspirés par la musique. La mise en images visualisa la Partition. Il fallut d'abord l'analyser: faire le découpage de chacune de ses parties, noter le nombre de mesures, leur cadence, en découvrir les grandes inflexions, le tempo et le rythme général. Puis transposer la musique en mouvements dans l'espace, en déplacements et en figures. Une fois imaginée une grande image, calculer le temps qu'il faut pour la former, et pour cela la distance que parcourt un adulte par exemple en huit pas glissés et seize pas courus, ou le nombre de mesures qu'il faut pour gravir les marches des estrades. Traduire enfin chaque changement dans la figure par un dessin se référant à la partition, dessin où chaque figurant serait représenté par un point coloré! Telles furent la méthode et la technique de la mise en images de la chorégraphie générale de la Fête. J'y fus grandement aidé par Daniel Reichel, mon conseiller musical: sa formation de musicien et son expérience d'homme de théâtre en firent un collaborateur à part entière de la mise en scène.

Cette mise en plans des images nous démontra très tôt la difficulté qu'auraient les Figurants à trouver leur place dans cette immense enceinte et à maintenir dans leurs déplacements une parfaite ordonnance dans la disposition le plus souvent symétrique des figures. Il fut admis qu'en superposant les calques de nos plans nous trouverions une clé de repérage, clé qui serait transcrite par un dessin peint sur le sol. Ce qui fut réalisé par l'image polychrome de la Rose des Vents (page 69) superposée à celle d'une cible faite de cercles concentriques de différentes couleurs.

Déterminée à la fois par la conception symbolique et concertante de l'oeuvre, par les dimensions des arènes et l'éloignement des spectateurs, l'option des grandes images interdisait

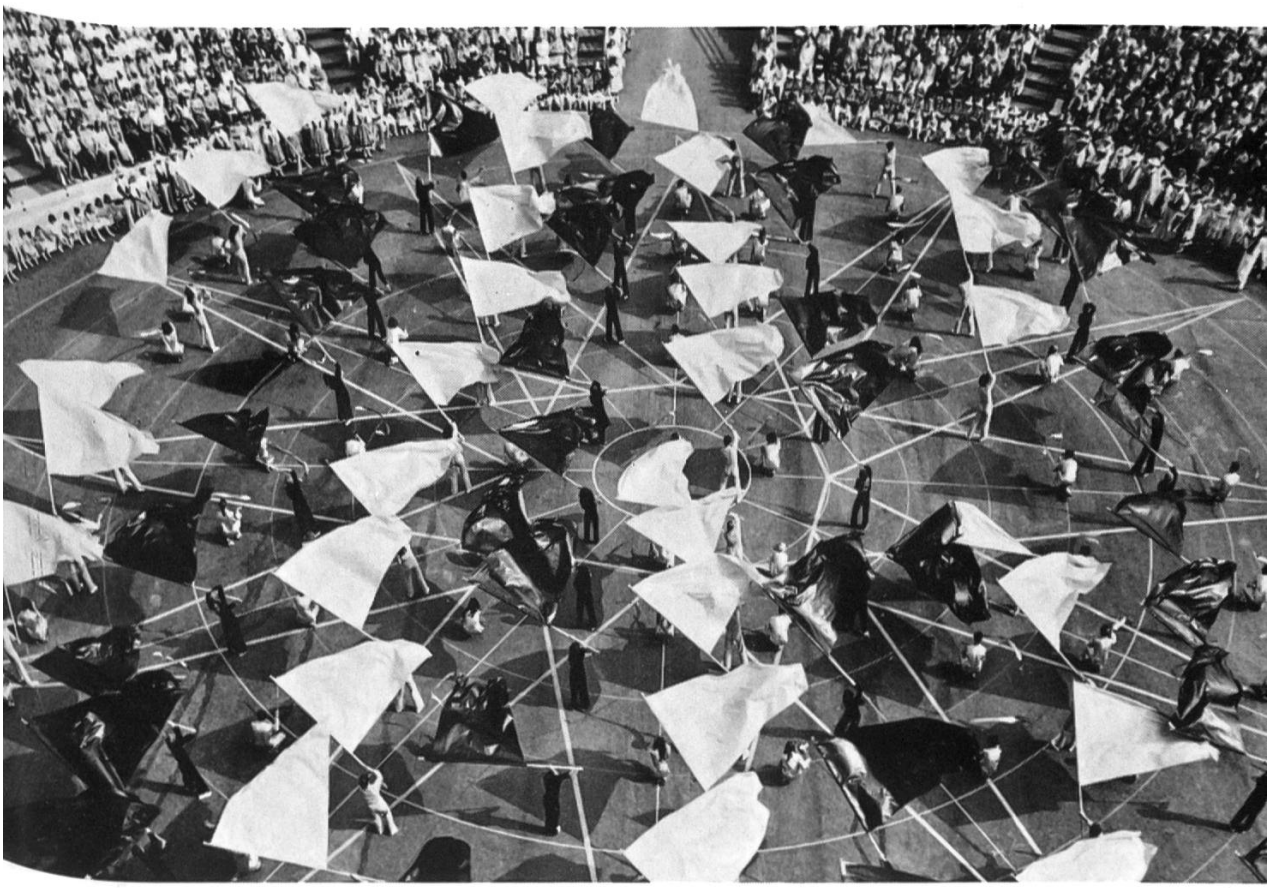
tout recours à des scènes anecdotiques reproduisant les gestes des travaux, comme il en allait encore en 1955. On fit une exception pour l'émouvante chanson des Regrets des Moissons de mon Enfance, où les danseurs mimèrent les gestes des moissonneurs d'antan. On eut recours par contre à des techniques de représentation inédites dans la Fête: tels le jeu des drapeaux dans le Combat (97), l'intervention des Masques de l'Hiver et des Claqueurs de fouet; ou la construction à vue du Pressoir géant où descendait l'immense Grappe d'or faite de ballons glonfés à l'air comprimé (83); ou le Ballet des Machines agricoles (77); ou enfin, dû au hasard, le jeu des parasols multicolores: la ronde n'était pas convaincante, jusqu'au jour de juillet où, répétant sous la pluie, 300 enfants obéirent à Pimpin, leur moniteur bien-aimé, en ouvrant d'un seul coeur les parapluies qui devaient les abriter: de ce geste spontané naquit le jeu qui fut un des grands moments de la Fête. Le hasard nous vint aussi en aide pour certains enchaînements laborieux obligeant Balissat à reprendre une partie musicale. Un exemple: libérés à la fin d'une longue répétition, 1000 enfants avaient poussé un grand cri de joie et disparu aux quatre points cardinaux: ils avaient trouvé d'eux-mêmes comment sortir rapidement des arènes!

Un redoutable problème nous fut posé par la régie des Figurants dans les coulisses. Ces coulisses étaient les rues de la ville entière, laquelle demeurait ouverte au trafic durant la célébration. C'est dire que nous dûmes, aidés par la police, prévoir avec une grande précision l'horaire et l'itinéraire de tous les cortèges des figurants, des troupeaux, des chars et des machines, en éliminant tous risques de collision ou d'enchevêtrement. De même pour la circulation sous les estrades. Ce qui nous conduisit à modifier parfois l'emplacement d'une sortie ou la conception d'une entrée. Tels sont les aléas d'une telle Fête, ses joies et ses peines.

Le montage de la Fête

Commencée à fin mai 76, la chorégraphie générale était à fin août élaborée dans ses grandes lignes. Dans le même temps, j'avais préparé le calendrier du montage et engagé les premiers membres de l'équipe de la réalisation artistique. Lorsqu'elle fut au complet, cette équipe était encore très réduite: elle était composée, pour 4000 Figurants, de 12 moniteurs et monitrices et de 7 régisseurs au sol, des 5 chefs de choeur engagés par Jean Balissat, devenu directeur musical; s'y ajoutaient les 5 aides-décorateurs de Jean Monod et les 14 spécialistes du son, de l'éclairage et des liaisons. Ils étaient

Le Jeu des drapeaux sulfate et noirs engagés dans le Combat opposant les Produits chimiques aux Maladies de la vigne.



tous rétribués, ou pour le moins défrayés et la plupart professionnels, et j'avais craint que cette différence ne créât des tensions avec les amateurs bénévoles qu'étaient tous les Figurants, à l'exception des membres de l'Orchestre. Mais, pour le monitariat des Figurants, la préparation du Grand Choeur et la régie, nous avions tenu qu'on engageât des habitants de la région: très vite, par leur compétence et leur dévouement, ils surent créer "l'esprit de la Fête des Vignerons", lequel fut pour beaucoup dans son succès [2].

C'est l'organisation traditionnelle des Figurants qui nous fournit la clé de répartition des tâches de leur préparation, et celle de la décentralisation du montage. Chaque Figurant est affilié à une Troupe portant naturellement le nom d'une saison, la Troupe d'Honneur réunissant quant à elle la Confrérie, la Garde suisse, les Vignerons honorés, le Grand Choeur et l'Orchestre. A l'intérieur de sa troupe, le Figurant fait partie d'un groupe, celui des Vignerons du Printemps par exemple, aucune de ces unités ne dépassant en principe 80 personnes dirigées administrativement par un commissaire. L'ensemble des commissaires compose le comité d'une troupe, commandée par un Chef, qui n'est pas un officier, mais un vigneron-président! On s'était efforcé de recruter les Figurants d'une même Troupe dans une région délimitée, ceux de l'Ete par exemple étant de préférence domiciliés dans celle de Cully. Il suffisait dès lors à chaque comité de réquisitionner les salles de sa région pour pouvoir organiser les répétitions de ses groupes ou de ses sous-groupes, l'exiguïté des locaux tout autant que les exigences de la préparation nous ayant fait limiter les séances à une quarantaine de personnes. Deux exceptions cependant: l'une pour les enfants, qui étaient au total près de mille; il apparut préférable de les grouper par 25, de confier chaque groupe à une "surveillante" et de charger un seul moniteur de leur préparation; recrutés par troupe

et par région, ils répétèrent cependant tous à Vevey, tout comme les Gyms, recrutés eux dans la Troupe d'Honneur sur tout le territoire de la Confrérie. Les autres Figurants adultes furent préparés par un ou deux moniteurs affiliés à leur Troupe respective.

Sans traiter des costumes confiés à des ateliers professionnels extérieurs, ni de la décoration, réalisée dans des locaux veveysans par Jean Monod et ses aides, je résume ci-après les étapes du montage artistique de la Fête. Il s'agissait que musiciens, chanteurs, danseurs, conducteurs d'attelage et bergers, et tous les autres Figurants soient prêts pour les répétitions d'ensemble agendées du 10 au 22 juillet 77 dans les arènes. Le démarrage eut lieu pour les adultes en septembre 76.

Les drapeaux or de l'Orage ont déferlé des estrades dans les arènes.

Le Roi de la Fête des Vignerons, Vevey 1977.

Divisé en 5 choeurs mixtes répétant une fois par semaine, le Grand Choeur réunit ses 350 chanteurs tous les deux mois sous la direction de Charlet, alors que l'Orchestre ne put rejoindre que le jour de la première répétition d'ensemble.

Les 1200 danseurs étaient dans leur majorité des néophytes. Ils furent d'abord, semaine après semaine, entraînés physiquement, rythmiquement et musicalement, et présentèrent en décembre des exercice de groupe. Ce principe de la production de passage fut maintenu pendant tout le montage, de manière à baliser le programme et manifester la progression des participants, ainsi stimulés et mis en confiance. Durant la seconde phase, ils devaient acquérir la maîtrise du pas de marche et de procession, et celle des pas de base des danses populaires. Dans la troisième, ils devaient préparer les productions qu'ils présenteraient lors des 4 Cortèges qui, disjoints de la Célébration depuis 1905, parcoureraient Vevey et La Tour-de-Peilz durant la Fête. Désireux de renouer avec la tradition des parades d'autrefois, où les vignerons dansaient et chantaient devant les maisons patriciennes en hommage à leurs maîtres, j'avais obtenu, à grand peine en raison des problèmes techniques que cela posait, que l'immense Cortège de 1977 ferait halte sur place par deux fois pour laisser les Figurants se produire sous la conduite des fanfares et des musiques de marche. Ce fut le palier décisif: nous avions convenu avec les moniteurs que ces productions seraient faites des enchaînements de pas et des figures de base qui composeraient les grandes Images de la Célébration: préparées dans les petites salles locales, répétées en mai sur les quais par les groupes en entier, elles furent dans la quatrième phase du mois de juin aisément assemblées sur les terrains de sport et mises en place dans une halle du Palais de Beaulieu (équivalent les dimensions de l'aire de jeu: 43 m. de diamètre), où étaient tracés au sol les cercles et les

douze rayons servant de premiers repères aux acteurs.

Quant aux enfants, ils commencèrent leur entraînement en février, préparèrent les défilés, leurs rondes et leurs jeux pour les Cortèges selon les mêmes principes, et répétèrent à Beaulieu comme leurs aînés. Puis ce furent, au jour dit, les premières répétitions d'ensemble dans les arènes sur la musique enregistrée pour le disque de la Fête: l'après-midi les enfants, le soir les adultes, par tous les temps. Tout se passa dans la bonne humeur, compte tenu de petits coups de gueule indispensables, les régisseurs mettant patiemment au point leur conduite des entrées et des sorties, les éclairages et le son, et toutes les liaisons.

Ce furent, avec l'Orchestre enfin, les 4 soirées de répétition générale costumée, saison par saison, les matinées et les après-midis étant réservées à des répétitions musicales, à des essais de son, aux attelages et aux troupeaux, aux mises au point de détail. Seules les deux dernières nuits furent sérieusement entamées par le réglage laborieux des deux séquences que nous n'avions pu mettre en place à Beaulieu, celle de la Rose de la Cathédrale et de la Bacchanale, cependant que les autres Figurants inauguraient déjà leurs caveaux!

Bien que nous n'ayons jamais pu "filer" une seule saison au complet, la première des deux générales publiques ne connut que quelques petits accrocs de détail, la seconde devant être annulée pour cause de mauvais temps! Et le samedi 30 juillet, ce fut le triomphe dont a parlé la presse du monde entier: du haut de la tour de régie, je découvris avec le public la Fête dont j'avais rêvé depuis dix-sept mois:elle prit naissance sous mes yeux, et développa son grand chant d'espérance sans la moindre fausse note et le moindre faux pas, pour se terminer par une immense Farandole totalement improvisée des 4000 Figurants en liesse.

La Fête des Retrouvailles

La naissance quasi spontanée de la Fête au matin de la première paraissait tenir du miracle. La perfection de son déroulement fut plus simplement le fruit de la précision de la régie et de la qualité des liaisons. Chacun des Figurants savait clairement ce qu'il avait à faire: convoqué dans les locaux de sa troupe, il prenait place à l'heure dite avec son groupe dans le cortège qui encolonnait dans une rue ou sur un quai; le responsable de chaque groupe l'annonçait au régisseur, lequel, obéissant à la régie générale placée sur la tour, donnait au cortège l'ordre de départ à la mesure près. Reliés au directeur musical, Daniel Reichel et Gérald Zambelli dirigeaient ainsi le travail des régisseurs au sol, du régisseur du son et du régisseur des éclairages, mon rôle se limitant à surveiller le déroulement et à faire transmettre d'éventuels ordres de ralentir ou d'accélérer l'acheminement des cortèges une fois qu'ils apparaissaient à la vue du public, de manière qu'ils pénètrent à la seconde près dans l'aire de jeu. Emmeline Châtelain, de son côté, notait mes remarques et mes critiques, qu'on transmettait jour après jour à l'équipe et aux chefs de troupe.

Mais rien n'eût été possible sans la discipline de chacun, joyeuse et grave, qui fut elle le fruit de la préparation des Figurants et de l'autonomie laissée à leurs moniteurs. On aura compris que la chorégraphie générale se bornait à définir les figures, organiser leur formation d'après la partition musicale, leurs modifications et leurs enchaînements, mais qu'elle ne fixait aucun détail dans la succession des pas. Tout ce qu'on appelle d'ordinaire la chorégraphie d'une danse ou d'un jeu fut conçu, proposé et réalisé par les moniteurs eux-mêmes, Daniel Reichel et moi n'intervenant qu'au titre

de conseiller ou de metteur en scène chargé de faire respecter la conception générale d'une figure et son adéquation dans le détail au mouvement, au sentiment et à l'expression de la musique. C'est dire la part artistique importante que prirent à la création les 11 moniteurs et monitrices de la Fête. Leur autonomie créatrice fut dès lors le grand levier de leur participation et de leur enthousiasme communicatif, et la clé du succès. Figurants et moniteurs n'étaient pas de simples exécutants, mais tous des artisans de la Fête. C'est dans la décentralisation du montage et l'autonomie des moniteurs que se cache le grand secret de l'esprit de la Fête des Vignerons; il naît de l'engagement de petits groupes animés par la foi créatrice de ceux qui les rassemblent; il suffisait que la mise en scène leur offre la possibilité de se réunir en grandes images pour que s'exprimât l'immense souffle de vie qui bouleversa d'émotion l'assemblée des seize mille célébrants contemplant comme dans un miroir sa propre image de Peuple de Dieu convié aux Retrouvailles du Ciel et de la Terre sous le signe jumelé du Cep et de la Rose.

Notes du Chapitre 2:

[1] Page 55: On trouvera une description très complète dans mon ouvrage: "Le Cep et la Rose - Histoire et Mythe de la Fête des Vignerons". Publié en 1977 aux Editions de Fontainemore, il contient une bibliographie exhaustive.

[2] Soit au total (avec Reichel, Emmeline Châtelain, notre secrétaire, André Charlet et moi) une équipe de 47 personnes. On trouvera leur nom dans le Programme officiel déposé aux Archives de la Confrérie, à Vevey. Il contient aussi la composition du Comité d'organisation.

KURZE INHALTSANGABE

Ueberlieferung. Zum ersten Mal wurde das Fest im XIV. Jahrhundert gefeiert; damals als Umzug der Arbeiter der Weinberge mit Tanz und Gesang. Später, erstmals im Jahre 1797, versammelte sich der nun kostümierte Umzug auf dem Marktplatz, wo die Teilnehmer - in vier Jahreszeiten aufgeteilt und von drei Gottheiten und Noa angeführt - ihre Darbietungen vorbrachten. Am Ende des XIX. Jahrhunderts fand das Winzerfest seine heutige Form. Der Dichter Henri Deblüe, Verfasser des Textes für das "Fête des Vignerons" von 1977, hat dem Fest jene religiöse Bedeutung verliehen, die in der Tradition schon längst vorhanden war. So hat er dem Zeitkreis der Rebe denjenigen des Weines angeschlossen, als Symbol des Christus und der Auferstehung, und eine fünfte Jahreszeit geschaffen, die Jahreszeit der Erneuerung. Im Laufe von zwei Jahrhunderten wurde aus dem damaligen Umzug das heutige "Fête des Vignerons" mit 4'000 Mitwirkenden, das in 12 Vorstellungen nahezu 200'000 Zuschauern eine Botschaft des Friedens und der Eintracht unter den Menschen vermittelt. Auch heute noch wird das Fest zur Ehre der verdienstvollsten Arbeiter des Weinbergs gefeiert.

Entwurf und Verwirklichung. Da ich erst spät zum Regisseur ernannt wurde, blieben mir zur Ausarbeitung eines Projektes und Terminplanes für die gesamte Gestaltung nur 3 Monate übrig. Ich machte verschiedene Vorschläge: Einführung einer vierten Gottheit (Janus); Noa, als Hauptfigur der hinzugefügten Jahreszeit der Erneurung; eine dem Symbolismus des Festes noch besser angepasste Form der Arena mit vier Haupteingängen u.a.m. (siehe Plan Seite 68). Leider war es zeitlich nicht mehr möglich, den Bau des Orchesterpavillons rückgängig zu machen. Die Probleme des Tons und der Beleuchtung wurden durch eine 30 M. hohe "Krone" von 15 M. Durchmesser gelöst (der Dinosaurus). Der Gesamtleitungsposten wurde in einem der vier Türme untergebracht, von wo aus der Ablauf des ganzen Festes geregelt wurde. Die Verbindung mit dem Orchester, dem Beleuchtungs- und dem Tonmeister erfolgte durch eine Gegensprechanlage, diejenige mit den einzelnen Inspizienten durch Sprechfunkgeräte und Telefon. Die Techniker waren untereinander durch Kabel und Kopfhörer verbunden.

Das Projekt der Inszenierung. Das Festspiel ist eine Art von Oratorium. Demzufolge sah ich die Inszenierung als eine Choreographie, als bildliche Darstellung der Musik von Jean Balissat: die Umzüge der einzelnen Jahreszeiten würden vom Quai her eintreten und sich auf der Spielfläche - gelegentlich bis in die Tribünen hinauf - zu Bildern formen. Ein Bild würde dem andern folgen; das Ganze ein kaleidoskopähnliches Spiel mit Kreisen und Vierecken, den Symbolen des Himmels und der Erde. Diese Harmonie würde nur dort unterbrochen, wo tragisches

Geschehen in den Alltag einbricht (Gewitter, Krankheiten der Rebe, Seiten 97 und 99). Der Gesamtplan der Choreographie wurde durch Skizzen erläutert (Seite 72). Auf den Boden gemalte Merkzeichen in Form einer Windrose mit übereinanderliegenden Kreisen in verschiedenen Farben sollten den Darstellern zur Orientierung dienen. Zum ersten Mal würden ausser Tanz oder Pantomime auch noch andere Ausdrucksformen herbeigezogen (Seiten 77, 83, 97, 99).

Der Aufbau des Festspiels. Reduzierter Mitarbeiterstab: 12 Tanzanleiter (wovon 9 Laien), 5 Chorleiter, 7 Inspizienten, 14 Techniker, 2 Dirigenten, 2 Gesamtleiter, 1 Script, 5 Hilfskräfte für den Bühnenbildner Jean Monod. Die Proben dauerten 11 Monate. Der grosse Chor war in 5 kleinere Chöre aufgeteilt, die einzeln übten; gemeinsame Probe alle 2 Monate. Die 1200 erwachsenen Tänzer wurden in Gruppen von je 20 Paaren aufgeteilt und die 1000 Kinder in solche von je 25 Kindern. Jede einzelne Gruppe probte einmal pro Woche in einem kleinen Saal der entsprechenden Ortschaft. Jede einzelne Phase wurde während drei Monaten eingeübt und dem Regisseur vorgeführt. Zusammengefügt wurden die einzelnen Gruppen während zwei Monaten auf grösseren Sportsplätzen und anschliessend in einer Ausstellungshalle, die gleich gross war wie die vorgesehene Spielfläche. Auf dem Spielplatz in Vevey selbst wurde nur während zwei Wochen geprobt, und nur vier Proben mit Orchester waren möglich. Vor der Uraufführung fand keine komplette Generalprobe statt. Trotzdem verlief die Erstaufführung ohne wesentliche Zwischenfälle. Dies dank einer streng eingehaltenen Auftragsübertragung und einer ausgezeichneten Kommunikationstechnik.

BILD-LEGENDEN

57 Der Marktplatz von Vevey, wo seit zwei Jahrhunderten die traditionellen Winzerfeste aufgeführt werden (1797, 1819, 1833, 1851, 1865, 1889, 1905, 1927, 1955, 1977).

58 Die Paradeordnung von 1797 gilt noch heute als Schema für die künstlerische Gestaltung des "Fête des Vignerons".

61 Die geschlossene Arena, wie sie von Oscar Eberle für das Winzerfest von 1955 entworfen wurde (ca. 15000 Sitzplätze).

67 Die Sonne war das Symbol des Winzerfestes von 1977.

68 Plan der Arena von 1977. A: Hauptspielfläche. B: Pavillon für Orchester und Chor. C: Die vier Pforten nach den Himmelsrichtungen. D: Die zwei Zutritte vom Quai her. E: Die sechs Zutritte durch die Tribünen. F: Die vier Zutritte

von den Türmen her. G: Die vier Balkone der Gottheiten. H: Die Arche Noa's.J: Die unbestuhlten, seitlichen Endteile der Tribünen.

69 Die Arena von 1977 als Flugansicht (von den 15776 Stühlen fehlen noch einige). In der Mitte der Spielfläche eine auf den Boden gemalte Windrose, welche den 4000 Beteiligten als Orientierung diente.

70 Die Krönungszeremonie der verdienstvollsten Arbeiter des Weinbergs.

72 Zwei von den 43 Skizzen, nach welchen der Auftritt, die Bewegung und der Abtritt der "Troupe d'Honneur" für die Krönungszeremonie geregelt wurde.

73 Oben: Flugansicht. Unten: Von den Zuschauerplätzen aus gesehen.

75 Stand der Bauarbeiten zwei Monate vor Festbeginn. Vom Pavillon für das Orchester und den Chor zu Füssen des "Dinosaure's" ist noch nichts zu sehen.

77 Das Ballett der Landwirtschaftsmaschinen, eine der viereckigen Figuren des Winzerfestes von 1977.

79 Aufstieg der Sonnenprozession in die Tribünen.

80 Eine der konzentrischen, kreisförmigen Figuren des "Fête des Vignerons 1977". Von Jahreszeit zu Jahreszeit verdichtet sich die Menge der Mitwirkenden. Hier wird mit dem Hochzeitsfest der Winter gefeiert. Eine Abbildung des Frühlingsfestes ist auf Seite 90 zu finden; das Sommer- und das Herbstfest sind auf Seite 83 abgebildet.

83 Zwei kreisförmige Bilder des Festes. Oben: Der Walzer des Erntefestes. Unten: Die Kelter des Herbstes.

85 Der dezentrierte Aufmarsch der Hochzeitsgesellschaft, die anschliessend mit dem Lauterbachwalzer wiederum einen Kreis bilden wird (Seite 80).

87 Tausend Kinder bilden eine grosse weisse Rose als symbolische Darstellung des Paradieses. Auch diese Figur ist nicht kreisförmig.

89 Der Zeitkreis der Rebe wurde von der berühmten Rosette der Lausanner Kathedrale inspiriert. Die Symbole und die Weinbauern der vier Jahreszeiten stellen mit den Vierecken und den Kreisen die Harmonie zwischen Himmel und Erde dar.

90 Gesamtansicht der Arena mit Blick auf den Genfersee. In der Mitte der Spielfläche: des Frühlings Liebesgesang.

92 Während der Hymne an das Wasser (Ouvertüre des Herbstes) entstand ein dezentriertes Pfauenauge.

97 Ein flatterndes Fahnenspiel symbolisiert den Kampf der Chemie gegen die Krankheiten der Rebe.

99 Goldfarbene Fahnen verkörperten das Gewitter. Von überall her rannten die Fahnenträger von den Tribünen in die Arena hinunter.

100 Der König des "Fête des Vignerons 1977" in Vevey.

3

«La Fête du Blé - Fête du Pain» (1978)

On me pardonnera d'en parler succintement, non pas que cette fête paysanne du Gros-de-Vaud soit moins chère à mon coeur, mais dans l'optique de ce livre je voudrais traiter de ses aspects particuliers et passer sur des sujets qui ne connurent à Echallens aucun développement nouveau. L'événement se singularise en vérité par son caractère inédit; cette fête n'avait été suscitée par aucun acte fondateur, ne s'était érigée sur aucune tradition; elle mobilisa cependant toute une région et connut un authentique succès populaire deux mois durant.

Elle était née de mon désoeuvrement après mon départ du Théâtre de Vidy et "La Pierre et l'Esprit". Pour me consoler de n'être point associé à la Fête des Vignerons (en octobre 75 la cause semblait entendue!), je m'étais mis à écrire un court récit de veillée, d'où sortit plus tard un petit livre: "Les Douze mois de l'année vigneronne" [1]. C'est Gérald Gorgerat qui m'avait provoqué! Mon compère du Théâtre Populaire du Pays de Vaud [2] m'avait incité à l'écrire et à le lire dans les villages du canton, en me proposant de l'illustrer par des photos projetées sur un grand écran, et d'y aménager des pauses par des chansons très simples qu'on tenterait de faire chanter par le public. Le propos m'avait séduit, et le résultat avait dépassé toutes les espérances. Un soir, un paysan

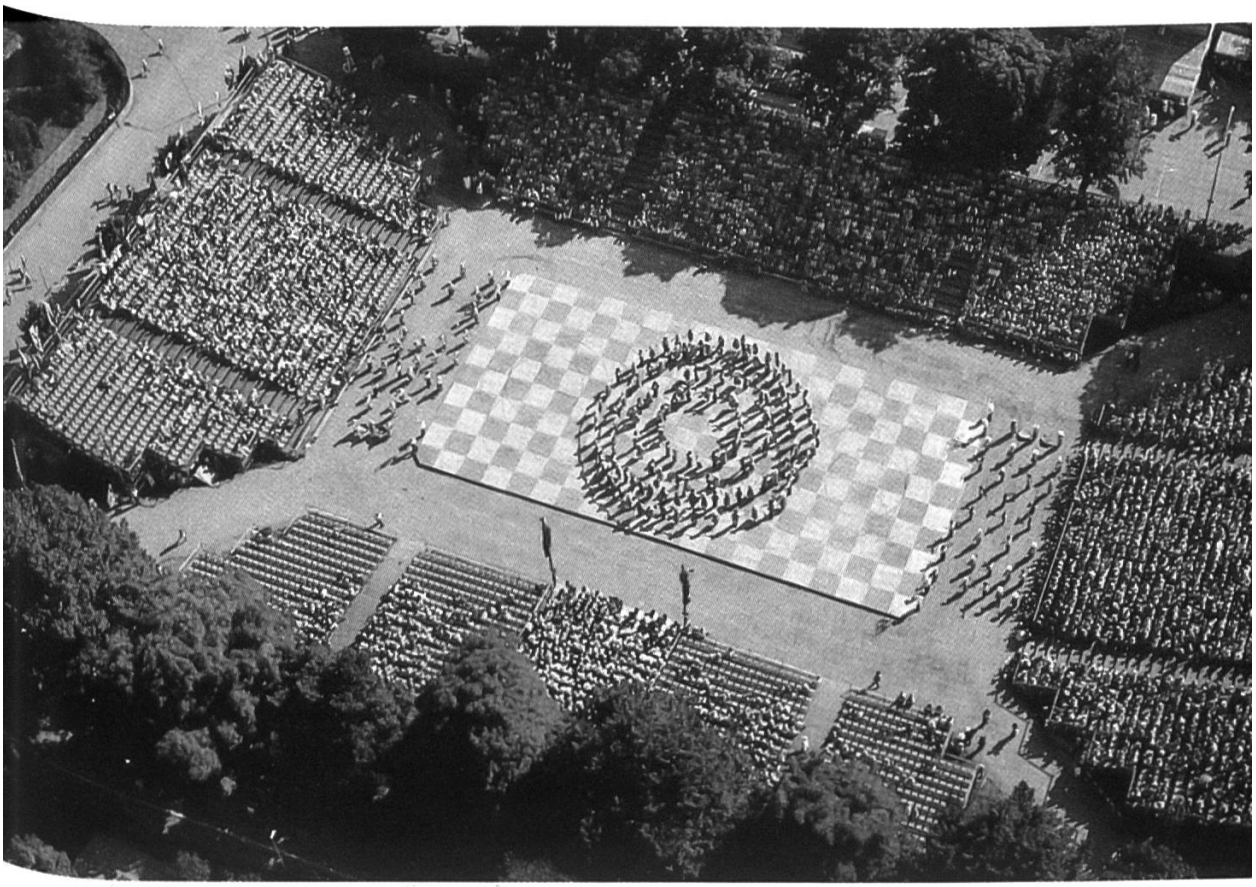
d'Echallens nous avait parlé de son métier, en souhaitant nous entendre raconter et chanter les travaux de la chaîne du pain, de l'éleveur de blé à l'artisan boulanger. Mon engagement subit à Vevey m'avait tenu éloigné, mais à l'automne 77, Gorgerat me présenta l'ébauche d'un projet qui me mobilisa aussitôt tout entier.

Le projet d'une fête campagnarde

Gorgerat donc s'était mis en route. Suivant à la trace le destin d'un grain de blé, il avait sillonné le Gros-de-Vaud, dont on dit qu'il est le grenier du pays. Il avait interrogé des paysans dans leur ferme et dans leurs champs, visité des moulins, consulté des boulangers. Le sommaire du récit et des chants peu à peu prenait forme. Quand il rencontra Maurice Desmeules, le président du "Barboutzet": il voulait bien, lui, qu'on raconte et qu'on chante à la veillée, mais pourquoi ne pas danser? et, tant qu'à faire, pourquoi ne pas le faire en plein jour, et en plein air, là, sur le grand pré derrière la gare (c'était celle d'Echallens), le grand pré bordé de marronniers sur les côtés? Gérald prit feu et Maurice prit flamme: on pourrait faire ci, on pourrait faire ça, faire passer les machines agricoles, pourquoi pas? comme voulaient les paysans, et défiler les dragons, comme disait Justin Nicod. On pourrait, disait Millioud le boulanger, rénover le four à pain communal, et aussi, disait le forgeron Layaz, montrer les métiers d'autrefois. On pourrait, on pourrait: à chaque rencontre, une nouvelle idée, à chaque aurevoir un nouveau partisan d'une fête campagnarde, un jour d'été... Quand je retrouvai Gorgerat, le récit de veillée était complètement débordé! Il avait conçu le plan général d'une célébration des travaux du paysan, du meunier, du boulanger, qui

serait faite d'airs dansés et chantés (plusieurs étaient déjà composés!) et de parades de machines agricoles et de chars illustrant l'histoire de leurs métiers. Le jour de la fête, on organiserait un grand marché, on inaugurerait le four communal, on y cuirait le pain et des gâteaux! Il était question aussi d'une exposition. Ce qui me captivait dans cet avant-projet, c'est qu'il était né du souhait d'un paysan aux deux farfelus que nous étions, et que ce voeu se trouverait comblé par le besoin manifesté aussitôt par quelques autres d'exprimer ensemble la grande parabole de la Chaîne du Blé et du Pain partagé.

Les arènes vues d'avion. Aux angles: les quatre Portes du Blé, du Moulin, du Four et du Pain. Faisant le tour du grand Pont de danse, le chemin des Parades de chars et de machines.



La Célébration

On se mit au travail. Très vite, on fut convaincu qu'il faudrait donner plusieurs représentations pour payer tous les frais de montage et d'organisation. Impossible alors d'imaginer un petit spectacle. Gonflés à bloc, nous étions partis pour monter une grande fête, avec tous ceux qui voudraient jouer dans l'Harmonie, chanter dans le Grand Choeur, danser ou figurer dans les Cortèges ou sur les Chars: personne ne serait exclu, on leur apprendrait, s'il fallait! Pour ne pas augmenter le budget à chaque inscription, les participants porteraient tous le costume traditionnel vaudois; ils l'achèteraient, ou mieux le confectionneraient (du moins, les femmes le feraient!). Le scénario fut bientôt fait. Il comprenait deux parties: la Fête du Blé et la Fête du Pain, et prévoyait que le public chanterait avec nous deux airs célèbres que nous avions incorporé en hommage à Gustave Doret: "Blé qui lèves" et "A la Glane". A la Parade des Labours succéderaient la Danse des Semailles, la Chanson du Respect du Blé, la Parade et la Valse des Moissons; puis la Parade des Métiers, leur Polka, la Parade du Moulin, la Polka du Meunier, la Parade montée des Pains du Pays, l'Hommage au Boulanger et l'Intronisation des Chevaliers du Bon Pain, l'Offrande et le Partage du Pain d'Amitié. Le Chant d'Amour verrait entrer le Cortège des Mariés, qui danseraient avec tous les figurants la Valse de la Noce, avant qu'un bal populaire les réunisse aux spectateurs sur le grand Pont de danse des arènes.

Je me mis à l'écriture des chansons, Gorgerat à la composition des musiques. Plus tard, très tard, on demanda au pasteur Cuendet de choisir dans les Evangiles les brefs textes que dirait un Récitant.

Cependant, Desmeules avait jeté les bases d'un Conseil,

composé bientôt des délégués de 6 comités réunissant 30 commissions. Ils se constituèrent en janvier 78 en une association sans but lucratif, qui passa avec le TPPV un contrat nous chargeant de la réalisation, avec la collaboration de Jean Monod pour la décoration et d'Anne-Lise Cavin pour la chorégraphie. Le Conseil s'occupa de l'organisation et des installations, commanda une estrade de 6000 places et programma pour fin août 8 représentations. Le budget bientôt atteignit le million! Il fallut constituer un capital de garantie, lequel ne fut heureusement pas versé, la Fête s'étant terminée par un bénéfice important qui sera mis statutairement à la disposition du Musée du Paysan et du Costume vaudois en voie de constitution.

La Chanson du Respect du Blé.

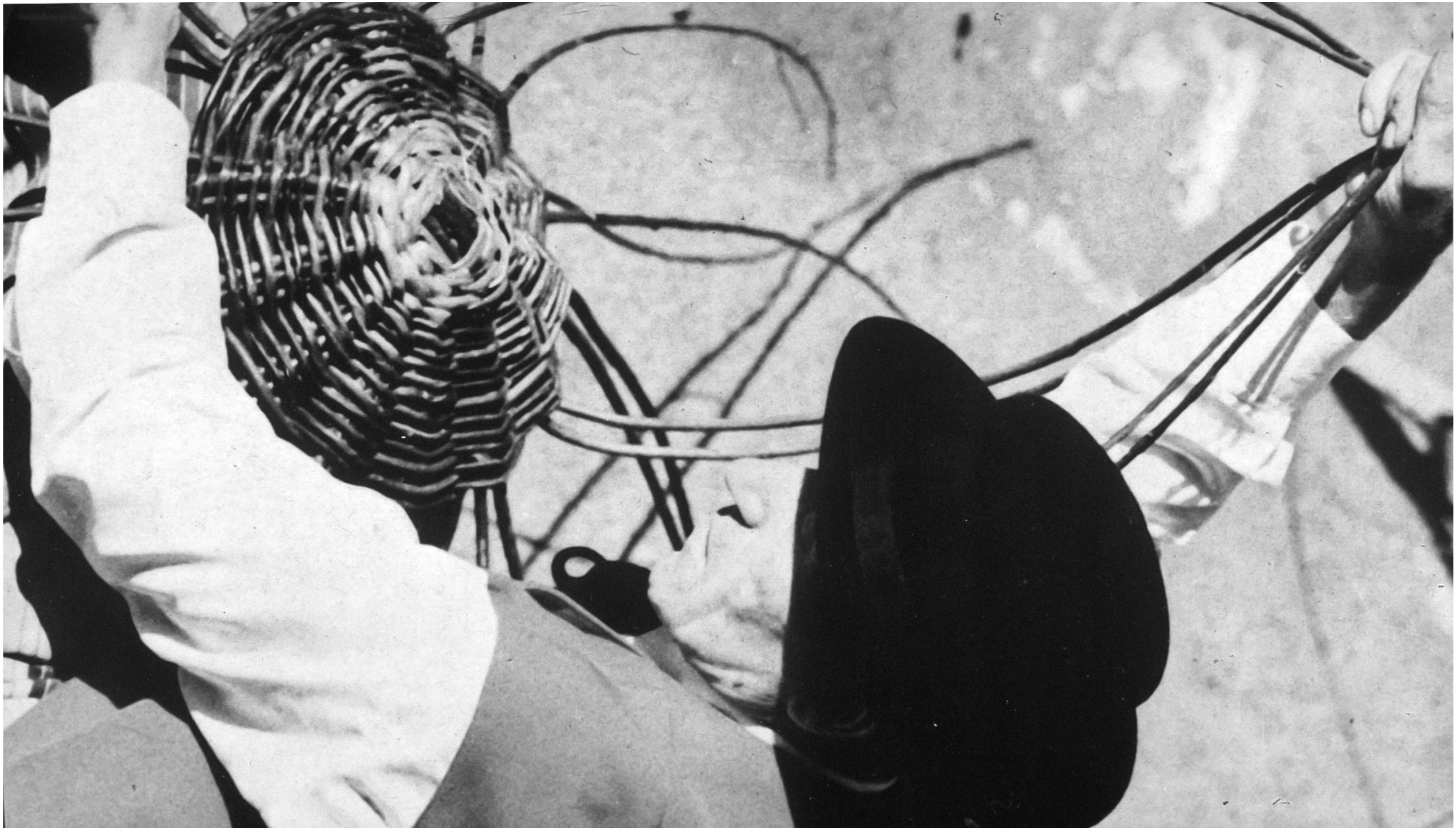
Les animations

Stimulé par les suggestions toujours plus nombreuses, Gorgerat avait imaginé un avant-projet d'animation destiné tout autant à les satisfaire qu'à mobiliser la population et servir de propagande aux célébrations qui couronneraient la Fête. Il suscita l'engagement enthousiaste d'une commission. Elle monta, dans la Grande salle et les vitrines du bourg, une exposition sur le thème du Blé et du Pain de tous les temps et dans tous les pays. Elle organisa pendant les deux mois de la Fête: un cours de patois, un atelier de construction d'un four à pain fait d'argile, 8 cours de musique et de fabrication d'instruments, et 18 stages d'artisanat; 9 concerts et spectacles gratuits, 9 conférences publiques, 9 projections de films, et 15 marchés folkloriques; des visites de moulin, des cuissons de pain, un concours de jardins fleuris, un circuit de promenades pédestres, des promenades en "Brouette" et en chars à banc; et fit ouvrir une Cantine et 8 caveaux, aménagés et gérés par les sociétés locales et les commerçants d'Echallens.

Ce programme ambitieux remporta un succès vraiment extraordinaire. On afflua de partout, cependant que les répétitions commencées en janvier s'accéléraient, et que les dames de la Commission des Costumes dessinaient les patrons, enseignaient la coupe et le montage des tissus dans les 30 ateliers de couture qu'elles avaient ouverts.

Ce que fut cette épopée de toute une région que l'on disait assoupie, j'ai tenté de le raconter, une fois éteints les lampions de la grande Fête de l'Eté.

Artisan enseignant l'art de tresser une corbeille.



Les mille acteurs de la Fête du Blé - Fête du Pain.

La Fête assembla les signes et les cœurs

"Cette fête est née de presque rien. D'une rencontre et d'un besoin. De la rencontre d'un homme souriant, d'un homme jeune qui disait: Je suis paysan, près d'Echallens, je laboure la terre, je sème le grain, je moissonne le blé, tous les ans: le meunier moud la farine à son moulin, le boulanger pétrit la pâte, chaque jour, et son levain. Ainsi je fais ma vie belle en faisant ma part du pain, je me sens solidaire, ne suis pas seul, me sens bien. Nous deux qui l'écoutions, nous avions besoin de dire aux autres des choses simples: que tous les hommes sur la terre sont nés pour être laboureurs, lanceurs de graines et moissonneurs; que tous les hommes ont au coeur la nostalgie de la chaîne du bien et du pain partagé; que tous les hommes sont frères, et solidaires. Des choses simples, des choses bonnes à entendre et à chanter.

Alors on en a parlé. Sans craindre ceux qui allaient ricaner bien sûr de ces naïvetés. Ce devait être un récit de veillée pour ceux qui aiment écouter, et chanter. Mais on en a parlé à un qui, lui, aime bouger, et danser: le récit est devenu un jeu, pour qu'on puisse aussi valser. On en a parlé avec ceux du métier: eux voulaient montrer comment ils font le blé, la farine et le pain. Ainsi est née une fête, avec une harmonie, un grand choeur et des fanfares, avec des danses et des cortèges, des machines, des chevaux, des chars décorés, et des drapeaux! On en a parlé. Et parmi ceux qui écoutaient, il y en avait qui voulaient expliquer, par des images et des outils, que la chaîne est partout la même, mais qu'ailleurs un maillon manque parfois, et qu'alors ils n'ont rien. Et qu'on pourrait partager notre pain, quand d'autres ont faim. Eux voulaient parler de ces difficultés qu'ont partout les ouvriers de la chaîne du blé. Alors on a préparé

une exposition, avec des films, des conférences, des discussions. De leur côté, les paysannes vaudoises ont proposé un concours de jardins fleuris, et de participer, pendant l'été, aux marchés du jeudi. Alors les artisans aussi sont venus: pour montrer à ceux qui voulaient apprendre à filer la laine et à tisser, à peindre, à graver, à découper le papier, à fabriquer un instrument (qu'on puisse jouer de la musique soi-même, et faire danser). Apprendre à cuire ensemble le pain dans un vrai four à pain, dans un four en argile qu'on a monté, ou dans le four communal qu'on a fait rénover, près de l'église, pour l'été.

Cette fête est née de presque rien. D'une rencontre et d'un besoin: celui d'être ensemble, de faire ensemble, chacun avec ses envies et ses moyens. On était deux pour commencer, on était plus de mille à présent. Alors d'autres encore sont venus, qui voulaient participer. On n'était pas une société qui fêtait son jubilé (où ceux qui ne sont pas de la société ne sont qu'invités, ou bien des étrangers): alors tous ceux qui voulaient sont venus pour préparer la fête campagnarde de l'été. Il y eut celles qui savent couper les tissus: elles sont venues montrer aux autres comment on monte les pièces d'un costume vaudois avant de le coudre, et le porter; elles ont ouvert trente ateliers entre Lausanne et Bercher. Et celles du troisième âge aussi sont venues, pour aider. Ceux et celles qui avaient à la maison des choses du temps passé, des souvenirs de leur famille, et qui voulaient bien les prêter, pour exposer. Ceux qui avaient des outils ou des habits, des chars et aussi des machines, d'autrefois ou d'aujourd'hui, et les offrait, pour figurer: un attelage de chevaux, un tracteur, ou un landeau. Il y a le vétérinaire, qui a prêté un grenier, l'a réparé, l'a remonté, avec des amis, sur le Marché. Et puis ceux qui se sont retrouvés pendant l'été à la Côte-à-Tenot, les gamins et les vieux, tous ceux qui voulaient,

pour faire des fleurs en papier, un bon millier. Pour décorer le bourg et les cafés de guirlandes et de bouquets, pour orner les chars, les cornes du troupeau, et les chapeaux! Et puis enfin, tout à la fin, il y eut huit sociétés qui se décidèrent, tout bien pesé, à prendre le risque calculé, l'une après l'autre, d'un caveau!

Il y avait ceux bien sûr du comité, qui venaient discuter et décider. Et puis tous ceux et celles qui venaient ceux-là pour travailler: aux plans des constructions, aux projets d'installations, au programme d'animation, à la promotion, à l'organisation, à l'administration. Tous les soirs, il y avait des séances, des commissions. Il y avait aussi les enfants des écoles: ils avaient dessiné des affiches, et les posait, dans le district, et le canton.

Et tout d'un coup, au début de juillet, la Fête a commencé! On avait eu tort de douter. Tout de suite on a été très nombreux, à venir de partout se retrouver: le mardi soir pour chanter dans le bourg, le mercredi pour cuire du pain dans le four, le jeudi pour écouter les fanfares, le vendredi les conférenciers, et tous les samedis soirs, pour danser! Ça en a fait des belles soirées d'été, ça en faisait du monde dans les cafés, à faire connaissance, à boire un verre, et à chanter! Les jeudis, tout le jour, impossible d'y entrer, c'était jour de marché! Les gendarmes en étaient tout rouges, ou tout pâles: cette foule dans le bourg, c'est un succès, c'est vrai, mais ça promet pour après, quand ça sera la Fête pour de vrai!

C'est que j'ai oublié de dire encore qu'avec tout ça, on répétait aussi! Depuis janvier déjà, tous les dimanches, les choeurs, les musiciens, et les danseurs. Les enfants, le mardi. Et que la générale approchait! que les estrades montaient!

Le soleil se couche sur la Grand'Rue un soir de marché.

et qu'on était pas prêts! qu'on ne vendait pas assez de billets! Et que les derniers temps, il pleuvait tout le temps, et qu'il n'était plus temps de se mettre à la chotte! que c'était maintenant au tour des cavaliers de répéter, aux bannerets, aux figurants! Ah quelle misère, ce temps du dernier dimanche qu'il faisait! qu'on était bons pour attendre sous la pluie du ciel, qu'ils se mettent en place les officiels! qu'il marche au pas le comité, fallait toujours recommencer! et les moissons qui vont germer... Et puis les paysans sont venus. Ils ont dit: Ça ne va pas ça, y'a pas de vaches là, on ne veut pas! D'accord, on a dit, d'accord, recrutez-les! Et les vaches sont venues répéter. Tout de suite le temps a changé, le mauvais temps s'est levé. On a pu moissonner, et le jour de la première, le ciel était tout clair, et le soleil riait, le soleil, jusqu'à la dernière!

Ce que furent ces jours de fête, ne le dirai pas, n'ai plus de place sur mon papier. Mais ça, vous le savez, vous l'avez tous encore, ce grand bonheur au fond du coeur. Quand on chantait les labours, les semailles, le blé levé et menacé, et les moissons, les métiers, les meuniers, les boulangers. Quand on était des milliers et des milliers, à célébrer la parenté des hommes sur la terre, et la chaîne du pain partagé. Ça faisait beaucoup de signes d'amitié, vous vous souvenez: une foule immense et joyeuse de coeurs assemblés."

Notes du Chapitre 3:

[1] Page 109: Inspiré d'un manuscrit vigneron daté de 1822, ce récit a été édité en 1977 par l'Office National Suisse du Tourisme, à Zurich.

[2] Page 109: Fondé par Gérald Gorgerat et moi-même, le TPPV a créé une adaptation scénique de "La Guerre aux papiers", de C.-F. Ramuz. Après "Une fête pour le vigneron", dont il est question ici, et "La Fête du Blé-Fête du Pain", il prépare une "Invitation à célébrer les métiers (1982).

KURZE INHALTSANGABE

Während acht Monaten hat "La Fête du Blé - Fête du Pain" eine ganze Gegend in Bewegung gebracht. Weder ein historisches Ereignis war der Anlass gewesen, noch war es mit einer Tradition verbunden. Seine Entstehung beruhte auf einem ganz bescheidenen, von dem Komponistes Gérald Gorgerat und mir ausgedachten Plan: ich schreibe eine "Abendsitzerzählung" über die Arbeiten des Bauern, des Müllers und des Bäckers - er komponiert Lieder; ich lese meine Erzählung in den Dörfern des Gros-de-Vaud vor - er bringt das Publikum zum Singen. Mit Erfolg hatten wir 1976 gemeinsam einen ähnlichen Versuch über das Thema "Die zwölf Monate des Winzerjahres"[1] gemacht.

Während ich mit der Inszenierung des "Fête des Vignerons" beschäftigt war, hatte Gorgerat mit einigen Bekannten über unser Vorhaben gesprochen. Er befragte Bauern, besichtigte Mühlen und sprach mit Bäckern. Jedes Gespräch brachte eine neue Idee, einen anderen Vorschlag. Die einen wollten schon singen, aber warum nicht auch tanzen? Und warum nicht landwirtschaftliche Maschinen und Geräte zeigen - die von gestern und die von heute? Und die Handwerkerberufe? Ein anderer erklärte, ich möchte Brotbacken lernen. Ich weiss, wie man einen Backofen aus Ton baut. Aus all diesen Wünschen, Bedürfnissen und dieser Begeisterung ist in Echallens ein ländliches Fest entstanden, das den ganzen Sommer 1978 hindurch dauerte. Höhepunkt dieses Festes bildeten acht volkstümliche Aufführungen mit Umzügen, Chorgesängen und Tanzdarbietungen. Die 1000 Mitwirkenden waren alle Laienkünstler, die meisten hatten keinerlei Theatererfahrung. Doch niemand wurde abgewiesen. So kam es, dass die Proben regelrechte Kurse zur Ausbildung in der Musik, im Gesang und im Tanz waren. Auch das Schneidern wurde gelernt! In den dreissig, vom Kostüm-Gremium eröffneten Werkstätten hatten Musikerinnen, Sängerinnen und Tänzerinnen die waadtländischen Trachtenkostüme für die Mitwirkenden angefertigt. Während der sechsmonatigen Festvorbereitung hatte sich Echallens in eine kostenlose Volkstheaterschule verwandelt!

Bei dieser ausbildungsmässigen Aufgabe handelte es sich um Tätigkeiten, die dem Fest während zwei Monaten vorausgingen und die aufgrund von Vorschlägen seitens der Bewohner des Gros-de-Vaud ausgeführt wurden. So ergab es sich, dass das Veranstaltungskomitee mit grossem Erfolg die verschiedenen Kurse und Lehrgänge organisierte, aber auch Werkstätten einrichtete und zwar: ein Kurs in waadtländischer Mundart, eine Werkstatt zur Herstellung eines Brotofens, acht Kurse für Musik und zur Herstellung von Instrumenten, ausserdem achtzehn Handwerkerlehrgänge. Das Komitee veranstaltete ferner eine Ausstellung über Getreide und Brot aus aller Herren Länder. Weitere, vom Komitee durchgeführte Veranstaltungen: neun Vorträge,

neun Filmvorführungen, neun Konzerte, fünfzehn Märkte wurden abgehalten, achtzehn Besichtigungen von Mühlen und zwanzig Brotzubereitungen.

In juristischer Hinsicht wurde das Fest von einer Genossenschaft veranstaltet, die mit dem "Théâtre Populaire du Pays de Vaud" (Gorgerat und ich) einen Vertrag abschloss. Sie setzte sich aus Komitees und Gremien zusammen, welche die in den vorhergehenden Kapiteln geschilderten Prinzipien der Dezentralisation und der Autonomie anwandten. Für die Theateraufführungen wurde Eintrittsgeld verlangt sowie auch eine Anmeldungsgebühr zur Teilnahme an den Kursen und Lehrgängen. Die anderen Darbietungen hingegen waren unentgeltlich. Das gesamte Budget betrug über eine Million Franken. Der von der Genossenschaft mit dem Fest erzielte Gewinn belief sich auf über hunderttausend Franken.

Nach den gleichen Richtlinien bereitet das "Théâtre Populaire du Pays de Vaud" für 1982 eine "Invitation à célébrer les métiers des hommes" vor.

[1] Diese Erzählung wurde 1977 von der Schweizerischen Verkehrszentrale in französischer und in deutscher Sprache veröffentlicht. Die deutsche Uebersetzung wurde von Pierre Imhasly ausgeführt.

BILD-LEGENDEN

111 Arena und Tribünen vom Flugzeug aus gesehen. In den vier Winkeln: die Pforten des Weizens, der Mühle, des Backofens und des Brotes. Um den Tanzboden herum bewegten sich die Umzüge der Fuhrwerke und der Landwirtschaftsmaschinen.

113 Das Lied vom Respekt des Weizens.

115 Ein Handwerker zeigt, wie man Körbe flechtet.

116 Die tausend Mitwirkenden des "Fête du Blé-Fête du Pain".

117 Sonnenuntergang an der Grand'Rue in Echallens, am Abend eines Markttages.

125 Die Arbeiten des Bauers (Ackerbestellung im Gros-deVaud).

126 Die Polka der Handwerker. Im Vordergrund: das Fuhrwerk des Sattlers.

127 Das Fuhrwerk mit dem Backofen. Hier wird während der Feier das Brot der Freundschaft gebacken, das nachher von den Spielern und den Zuschauern geteilt wird.

Image des travaux du paysan (labours dans le Gros-de-Vaud).

La Polka des Métiers, dansée par les enfants de la Fête. Au premier plan : le Char du Sellier.

Au verso : le Char du Four, où se cuit pendant la célébration le Pain d'Amitié que se partageront les Figurants et le Public pendant le final.

4

«Terre Nouvelle» (1979)

Entrepris en 1975 avec "La Pierre et l'Esprit" sur des bases pour moi nouvelles, mon travail de théâtre populaire allait trouver en 1979 l'occasion d'une première synthèse. Rendue possible par mes expériences de deux fêtes à grande figuration, cette synthèse que fut "Terre Nouvelle" était cependant directement issue du jeu dramatique et musical de 1975. Alors secrétaire de la Jeunesse protestante vaudoise, le pasteur Bernard Dumont avait été frappé du pouvoir mobilisateur de la création théâtrale auprès des groupes de jeunes gens. Ayant constaté leur totale inexpérience de la pratique dramatique, et la pénurie de gens capables de les guider tant sur le plan de la mise en scène, de la décoration et du jeu que sur celui de l'organisation et de la gestion, il nous avait demandé, à Nicolas Suba et à moi, de donner des cours de pédagogie théâtrale destinés à former de futurs animateurs dans ce domaine culturel très particulier. Répugnant à ce genre d'exercice (je n'avais, il est vrai, aucune expérience pédagogique!), je lui proposai d'envisager plutôt un nouveau spectacle, et de le concevoir de telle manière qu'il soit un moyen de formation pour ses responsables et pour les groupes de jeunes une nouvelle occasion de pratiquer le jeu théâtral. Il accepta d'enthousiasme et forma au début de 1976 une équipe

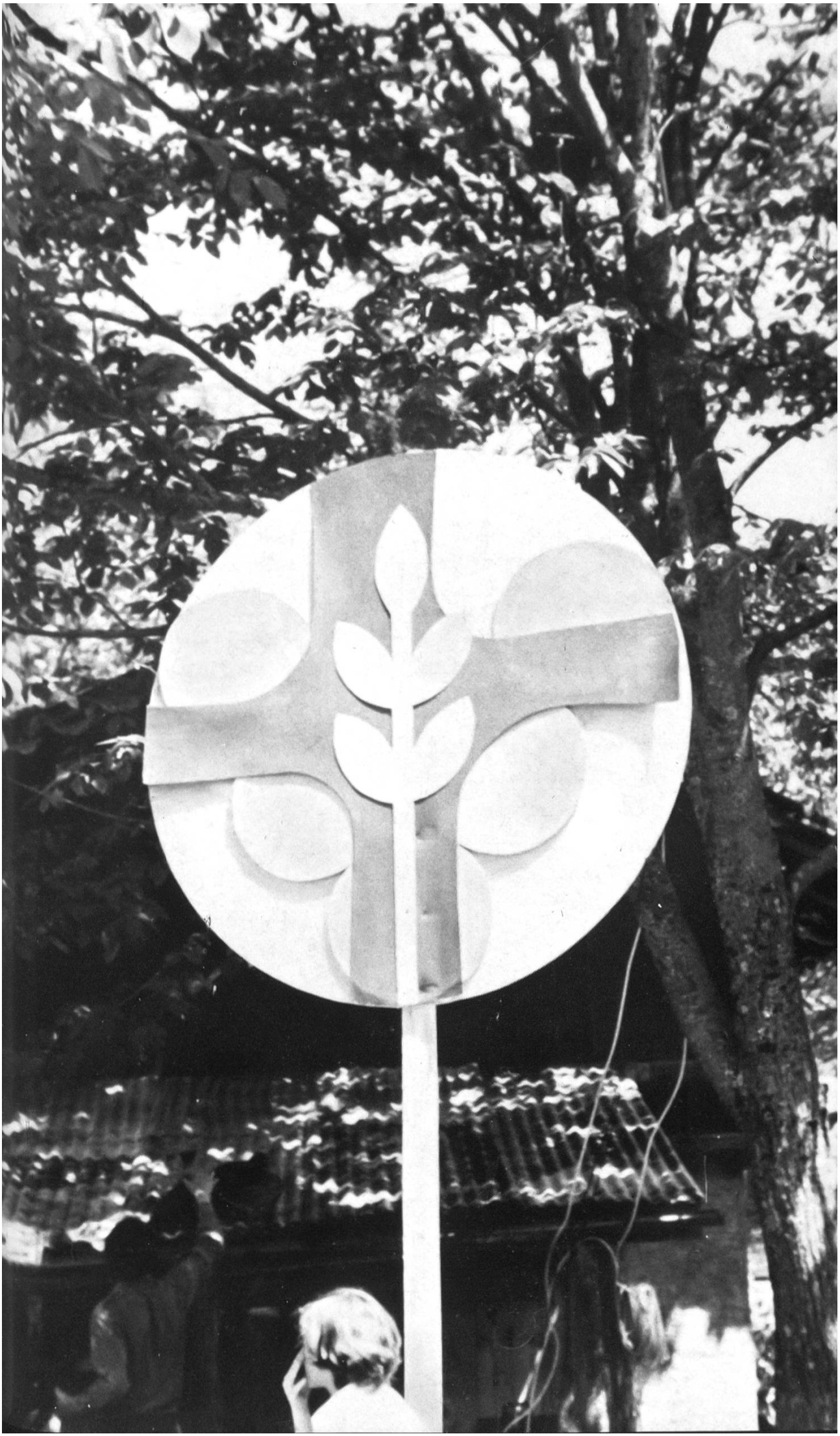
de réflexion chargée de la mise sur pied d'un projet. Elle était composée au départ, sous sa présidence, des pasteurs Philippe Zeissig et Bernard Reymond, de Marc-André Genevay, son secrétaire, graphiste de formation, et de moi-même. Se joignirent plus tard à nous les abbés Georges Juvet et Gilbert Vincent, ainsi que Daniel Reichel, l'homme de théâtre et musicien déjà cité. Entre temps j'avais été engagé à Vevey, et Suba était mort tragiquement dans un accident de vacances. Au rythme d'une séance mensuelle de travail, en septembre 77 les bases du projet étaient établies.

La définition du projet

Le spectacle aurait les objectifs principaux suivants: il aurait une vocation pédagogique et formatrice; destiné aussi à faire sortir les groupes de jeunesse paroissiaux de leur ghetto, il devrait les mettre en contact avec d'autres groupes; davantage, il devrait en faire les mobilisateurs de la population tout entière; oecuménique, il exprimerait un message chrétien, et compréhensible de tous.

Devant associer dans la réalisation le plus grand nombre possible de gens et rechercher l'audience la plus large, il aurait la forme d'une célébration dramatique et musicale requérant pour son interprétation des instrumentistes, des chanteurs, des comédiens, des mimes, des danseurs, des marionnettistes, et une très nombreuse figuration. Ses interprètes seraient tous bénévoles. Recherchant la participation du public, il l'intégrerait à l'action. Il serait gratuit.

Le symbole de Terre Nouvelle fut déposé dans les églises des 128 paroisses protestantes et catholiques vaudoises qui avaient participé à la célébration du Jeûne fédéral 1979.



Une célébration décentralisée

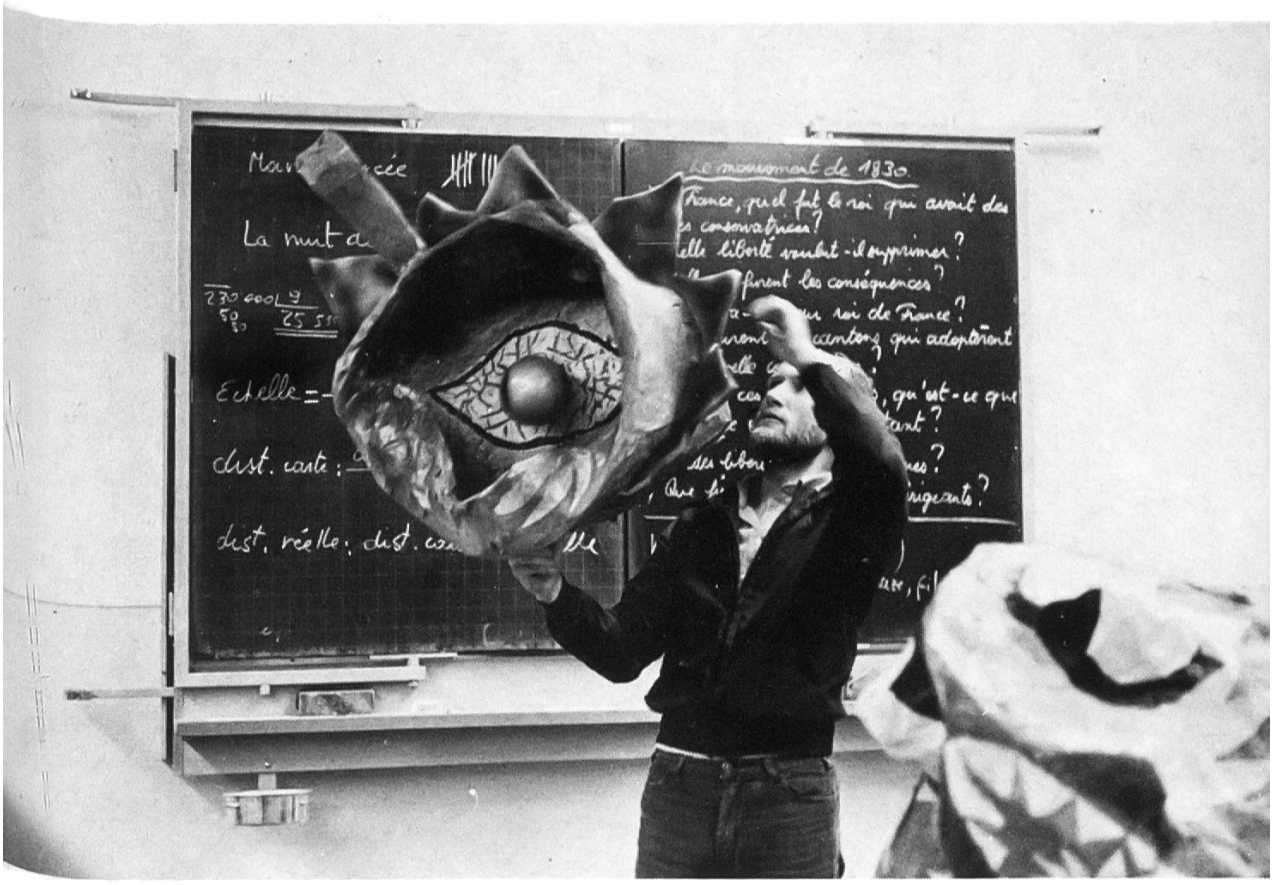
Ayant retenu qu'une célébration a une meilleure chance d'être populaire si elle est érigée sur un événement fondateur, l'option de la date du spectacle se réduisait au calendrier des fêtes chrétiennes. Le choix se porta finalement sur le Jeûne fédéral, qui pourrait peut-être retrouver ainsi le caractère de journée de méditation et d'action de grâce qu'il est de nos jours fort enclin à perdre. Sa vocation formatrice de la jeunesse et mobilisatrice de la population interdisait qu'on ne la représentât qu'à Lausanne ou qu'on la tournât dans le canton, mais au contraire exigeait qu'on pût la monter partout où la volonté s'en manifesterait. De manière à sortir aussi de leur ghetto les villages, les bourgades ou les quartiers de nos villes, on n'accorderait l'autorisation qu'aux promoteurs d'une célébration réunissant plusieurs paroisses ou plusieurs localités vaudoises. L'oeuvre qui serait représentée serait commune à toutes les célébrations. Nous verrons que sa thématique nous conduisit à ne la jouer qu'un seul jour. La mi-septembre étant généralement clémente dans le canton, les représentations auraient toutes lieu le même jour, à la même heure, et en plein air.

Des célébrations régionales et autonomes

Un principe fondamental fut adopté: chacune des troupes régionales serait autonome et se constituerait en association sans but lucratif distincte. Elle recevrait l'assistance de conseillers sur le plan artistique, technique et organisationnel, mais devrait trouver elle-même les moyens financiers de sa production, et s'autogérer. L'association-mère

lui fournirait sans frais l'oeuvre commune franche de droits d'auteurs, prendrait à sa charge les frais de propagande générale et les honoraires des conseillers. Nous souhaitions que personne ne soit rebuté par de trop grandes difficultés, mais exigerions que partout on recourût aux seules forces locales, que le projet devrait stimuler et conduire à leur expression optimale. Pour cela il devrait être conçu de manière que la représentation ne suppose ni grande expérience ni maîtrise des métiers artistiques, mais qu'il suscite la réflexion individuelle et collective, favorise la créativité et propose des formes de jeu variées et multiples. Chaque troupe constituerait une équipe de réalisation et son atelier,

Le metteur en scène de la célébration de Château-d'Oex est instituteur. Ses élèves confectionnèrent tous les masques.



et pourrait déléguer un ou plusieurs de ses membres aux stages de préparation qu'organiserait sur demande le secrétariat central. On recommanderait aux troupes de rechercher la collaboration des artistes domiciliés dans leur région, en leur offrant ainsi la possibilité de sortir de l'isolement qui est souvent chez nous leur sort quotidien.

Le contenu du message

Le thème de la célébration fut longuement recherché et discuté. Les cinq représentants des Eglises protestante et catholique vaudoises fixèrent leur choix sur l'urgence qu'il y avait à leurs yeux de rappeler à la communauté tout entière la priorité de la croissance spirituelle sur la croissance matérielle, et aux croyants l'essence religieuse de la vie. Pour ces prêtres de la Foi, la croissance est le signe même de la vie, puisque son arrêt est synonyme de l'imminence de la mort. La croissance économique n'est donc pas mauvaise en soi, et la recherche du bien-être est tout à fait légitime. Mais la croissance ne doit pas se développer au détriment de la terre, de l'air et de l'eau qui nous font vivre. Et la recherche du bien-être ne doit pas nous isoler les uns des autres, nous faire oublier nos devoirs de solidarité, ni nous détourner des impératifs de justice et de paix entre les femmes et les hommes de tous les peuples de la Terre: pour eux, les limites de la croissance matérielle et la primauté de l'esprit se trouvent, de nos jours plus que jamais, dans le respect, au nom du Christ, des Dix Commandements. L'obéissance au Décalogue est difficile, mais tout être humain est capable d'en comprendre les termes. Croyant ou non, qui pourrait nier que le Respect de la Loi suprême soit le seul code qui puisse réunir l'Humanité dans

la Justice et dans la Paix?

Aucune oeuvre théâtrale, à notre connaissance, ne traitant ce thème, nous décidâmes en septembre 1977 d'en composer une, et d'en proposer la création lors du Jeûne fédéral 1979. Je fus chargé de proposer un scénario. Philippe Zeissig écrirait le texte. Daniel Reichel composerait la musique. Nos quatre collègues, de leur côté, se chargèrent d'informer de notre projet les responsables des Eglises vaudoises et de constituer une Commission financière qui se préoccuperait de réunir les fonds nécessaires à sa réalisation.

Les paroissiens du Mont se rendent en cortège à Bellevaux où ils participeront à la célébration de Lausanne-Nord.

Un groupe d'enfants du Pays-d'Enhaut

Les matériaux de la célébration

Comment traiter d'un thème aussi ardu? Fort de la conviction acquise par les échecs et les succès des quelque 140 mises en scène que j'avais réalisées depuis 35 ans, j'avais persuadé mes collègues que le théâtre, pour être populaire, doit raconter une histoire connue de tous. Ce qui explique que les grandes oeuvres classiques, pour la plupart, se fondent sur un mythe ou une légende (celle d'Oedipe ou celle de Faust) ou sur un événement historique (la Guerre de Troie ou les Guerres médiques pour les Grecs, la Guerre des Deux Roses pour les Anglais), ou encore sur la geste d'un héros (Horace, Jeanne d'Arc, ou Guillaume Tell!). Pour une célébration d'inspiration religieuse, il me semblait opportun de se référer aux Ecritures. Je proposai de nous inspirer du Livre de l'Exode: tout le monde, ou à peu près, n'avait-il pas suivi l'Ecole du Dimanche, le catéchisme, ou des cours d'histoire biblique? et qui n'a jamais entendu parler de Moïse sauvé des eaux, des Plaies d'Egypte, du Passage de la Mer Rouge, de la Manne, du Veau d'Or et du Pays de Canaan? L'épopée nous apparut à tous très propice à la dramatisation du thème de la croissance: elle deviendrait parabole.

Le scénario

Je résume ses trois parties. La première était consacrée au récit de l'esclavage des Hébreux en Egypte et aux avertissements de Javeh au Pharaon par l'irruption successive des Plaies. Ce récit s'arrêterait à la Traversée de la Mer Rouge qui libéra le Peuple d'Israël, lequel devra encore, avant d'entrer en Terre Promise, faire pendant 40 ans l'apprentis

sage de la liberté par la Traversée du Désert.

La seconde serait une dramatisation du monde d'aujourd'hui: ne sommes-nous pas nous aussi des esclaves? esclaves de la civilisation technique qui nous aliène, du mythe de la croissance économique que nous ne savons pas contenir, au risque de nous perdre. Ne sommes-nous pas avertis des dangers mortels de la pollution, de la paupérisation du Tiers Monde, de la course aux armements, de l'utilisation de l'atome à des fins de destruction? Ce constat critique serait fait par le truchement d'une chanson inspirée des poèmes médiévaux sur l'Etat du Monde, cependant que les Plaies modernes envahiraient le public et sèmeraient la mort sur la Terre entière.

L'un des quatre choeurs parlés du Gros-de-Vaud était formé d'un employé, d'un artisan et de deux paysans, dont un député sous-préfet du district (Echallens).

Ce serait l'image scénique de la fin du monde. Mais les morts ressusciteraient (ne sommes-nous pas au théâtre?) à l'appel de la petite voix que le bruit et la fureur de notre siècle avait couverte, et qui avait survécu, elle, sous les décombres de notre civilisation: Je suis l'Espérance et la Vie.

Ce serait le début de la troisième partie: conduisant la Colonne de Feu, l'Espérance entraînerait à sa suite tous les célébrants (les acteurs et le public) à travers le Désert; ils franchiraient les portiques de la Manne, du Veau d'Or et des Tables de la Loi, et reviendraient à leur lieu de départ, pour découvrir que la Terre Promise n'est pas un mythique au-delà, un ailleurs ou un Paradis artificiel, mais le monde d'ici-bas, dont nous ferons une Terre Nouvelle en y vivant sous le signe de l'Arc-en-Ciel, symbole de l'Alliance que sanctionnent les Dix Commandements.

Le texte, la musique et la mise en scène

Le scénario comportait un projet de découpage en séquences situant les interventions du texte et de la musique, et suggérant une scénographie et des moyens de représentation, de mise en images et de jeu. Texte, musique et mise en scène devraient donner à chacune des parties sa forme propre: à la première celle d'une Narration, aux deux suivantes celles d'un Drame et d'une Procession, l'entrée en Terre Nouvelle prenant celle d'une Cérémonie et d'un Banquet.

Je proposai que la célébration commence par l'entrée, sur la place nue, des cortèges arrivant des paroisses, les fanfares conduisant aux accents de la Marche de Terre Nouvelle

Moïse conduisait la Procession du Désert à travers les rues de la ville d'Orbe obscurcie.

leurs acteurs costumés et montés sur des chars que suivraient leurs habitants. La représentation serait éclatée, en ce sens que le public ne serait pas placé face à une scène unique, mais entouré par les chars devenus autant de podiums pour les acteurs ou d'estrades pour les chanteurs et les musiciens.

Après une Adresse au peuple rassemblé, et un Chant d'ouverture (l'Antienne) repris par toute l'assemblée demeurant debout, le Récit de l'Exode la solliciterait de tous côtés. Imagé ou non par des actions scéniques ou la Danse de Myriam, ce récit serait dit en choeurs parlés et se terminerait par une Action de grâces, dont Zeissig et Reichel firent un très bel Hymne (Salut à la Création) repris au refrain par l'assemblée, en reconnaissance au Créateur de la Nature, de l'Homme et du Temps: les acteurs illustreraient le triptyque de cette action de grâces par la représentation naïve des Quatre Eléments, des Travaux et des Jours, et des Ages de la vie. Ces images de l'Age d'Or se mécaniseraient, se pervertiraient, se disloqueraient durant la deuxième partie (la Nouvelle Egypte) et la Chanson de l'Etat du Monde interprétée par un chanteur folk ou un orchestre de guitares électriques: ayant investi la place, les Plaies du Monde moderne (des marionnettes géantes) détruiraient les décors de l'Age d'Or et pourchasseraient dans le public ses acteurs, qui mourraient littéralement au pied des spectateurs dans le fracas électronique de la Fin du Monde. Du silence de la Mort universelle s'élèverait le Chant de l'Esprit interprété par des voix enfantines: ce serait l'entrée de la Colonne de Feu conduite par les flambeaux formant la suite de l'Espérance: un à un les acteurs ressusciteraient à son appel, interrogeraient les spectateurs sur la nature de cette voix pourtant confusément connue de tous, et entraîneraient peu à peu à travers la ville morte le choeur et le public derrière la Colonne de Feu et les fanfares jouant en canon l'air d'"Allons marchons,

suivons les feux". A chacun des trois Portiques, la Procession du Désert serait tentée de se disloquer par les slogans de la consommation (la Manne), des faux dieux (le Veau d'Or) et des détracteurs de la Foi (les Tables de la Loi); les ayant franchis, elle passerait par le portique de la Croix du Christ, encadré comme les autres de choreutes psalmodiant après l'Ancien Testament les versets des Evangiles, et entrerait en Terre Nouvelle illuminée de flambeaux et transfigurée par un Chant d'Alleluia. Un prêtre s'adresserait à l'assemblée en un bref Sermon. Les délégations recevraient alors le Symbole de Terre Nouvelle (fait de la réunion de la Grappe, de l'Epi et de la Croix) qu'elles iraient déposer pour un an

Le Salut à la Création était dansé à la Vallée de la Jeunesse (Lausanne-Sud-Ouest). Ailleurs, l'interprétation de cette séquence prit des formes très diverses (voir pages 153,154,155).

dans le temple ou l'église de leur paroisse, après avoir chanté la très belle Oraison Dominicale composée par Daniel Reichel, et partagé le Pain et le Vin, ou la traditionnelle tarte aux pruneaux que les Vaudoises préparent pour le frugal Banquet de la Fête du Jeûne fédéral!

Le texte de Philippe Zeissig, lorsqu'il fut terminé, était formé de récits, de poèmes destinés aux choeurs ou aux chansons, de commentaires d'actions scéniques, de citations bibliques et du Sermon au peuple de Terre Nouvelle. Mais il trouvait une très grande unité de style dans le caractère lapidaire et cadencé du verbe fait pour être proféré, psalmodié ou déclamé, en choeur ou en solo parlé ou chanté. Il comportait à dessein des cases vides ques les troupes allaient devoir combler, après une réflexion que nous souhaitions collective: ainsi de la séquence de transition entre l'Action de grâces et l'Etat du Monde (le passage au temps présent), des Plaies modernes qu'il faudrait nommer, des interrogations individuelles des acteurs aux spectateurs à l'écoute de la petite voix, des slogans que les ennemis diffuseraient aux portiques (ennemis que les troupes allaient devoir désigner). Le texte pourrait même être réécrit ou modifié, dans sa totalité ou dans ses parties (ainsi évidemment du Sermon final), à la condition cependant que les textes nouveaux soient soumis aux conseillers, qui devraient simplement s'assurer que le contenu du message ne s'en trouverait pas dévoyé.

La musique, comme le texte et le jeu, devrait être interprétée, je l'ai dit, par les seules forces locales. De peur de ne composer qu'une musique "facile" et simplette, Reichel prit le parti d'écrire une partition qui l'engagerait sur le plan artistique, mais qu'il pourrait ensuite simplifier à la demande, supprimant ici un soliste, une ou plusieurs voix chantée ou jouée, modifiant là l'instrumentation. Elle pré-

voyait des fanfares, un choeur mixte, une chorale de voix d'hommes, un choeur d'enfants, deux chanteurs solistes et un orchestre formé de cuivres et de bois, de guitares et de percussions. Mais il aimait à dire que son interprétation pouvait se réduire à un choeur a capella, deux pipeaux et un tambourin!

Le dossier des matériaux que nous livrâmes aux troupes à fin décembre 1978 comportait en outre un projet de distribution optimale et minimale, ainsi qu'une proposition de découpage vertical (par groupes de séquences) ou transversale (parties des séquences sur l'ensemble de la célébration), proposition qui devrait favoriser la décentralisation du montage, chaque village, paroisse ou quartier formant une compagnie dramatique possédant son propre atelier [1].

Les Plaies du monde moderne investissent la Place du Château à Lausanne, sous l'oeil de marbre du Major Davel.

Les 16 célébrations de « Terre Nouvelle »

Le projet souleva un grand intérêt dans la majorité des régions, et malgré l'opposition de certains prêtres à l'idée même d'un spectacle, qu'ils considèrent par principe comme un divertissement, et celle des adeptes de l'évangélisation pure et dure, à fin avril 1979 seize associations étaient constituées, regroupant 128 paroisses protestantes et catholiques dans la Vallée des Ormonts (Cergnat), le Pays-d'En-haut (Château-d'Oex), la Broye (Oron et Lucens), le Gros-de-Vaud (Echallens), le Nord Vaudois (Yverdon), aux Pieds-du-Jura (L'Isle et Orbe), à la Côte (Rolle), à la Riviera (Cully, Corsier et Montreux) et dans la région lausannoise (paroisses de l'Ouest, du Sud-Ouest, du Nord et du Centre).

Une avant-première eut lieu à la Pentecôte, à Cergnat, à l'occasion du 700e anniversaire de la consécration de son église. Elle servit de maquette et permit de faire quelques retouches au projet. Les troupes ne firent évidemment pas le même usage des matériaux livrés. Certaines d'entre elles s'en tinrent aux suggestions que j'avais faites, d'autres simplifièrent la mise en scène jusqu'à faire de la célébration un concert spirituel quelque peu imagé. Mais au Parc de Valency, elle prit la forme d'une prodigieuse fresque; à Cully celle d'une remarquable animation; à l'Isle et à Orbe celle d'une immense procession. Le texte demeura inchangé, sauf à Cully, où la troupe intercala une série d'excellents sketches de son crû; à Valency, où la troupe joua une très belle scène écrite par un jeune poète lausannois; et à Orbe, où les réalisateurs écrivirent leur propre texte pour servir une fabuleuse dramaturgie processionnelle aux flambeaux, qui entraîna près de 3000 personnes à travers la ville obscurcie.

Il me fut évidemment impossible d'assister à toutes les

célébrations du 16 septembre 1979, mais en assistant aux répétitions j'ai pu constater, avec une joie profonde, que partout l'imagination et la créativité furent très riches, quand bien même avorta la réflexion collective que je souhaitais et que fut quelque peu limité l'effroi qu'auraient dû susciter les Plaies et la Fin du Monde! Partout, venant confondre les sceptiques, la foule prit part à la Procession, et partout elle chanta les chants d'assemblée. Et ils furent près de 30000 spectateurs et quelque 5000 exécutants à célébrer ce jour-là le Jeûne fédéral par le Jeu dramatique et musical de "Terre Nouvelle" [2].

Donation d'une œuvre achevée

La partition musicale fut en général correctement exécutée, mais elle souffrit des simplifications que Reichel dut y apporter. Il eut cependant la joie de diriger un an plus tard la création de l'Oratorio qu'il en tira. Zeissig donna à son texte sa forme définitive pour quatre récitants. Et Reichel transcrivit la partition originale, pour orchestre symphonique et orgue, un quatuor de solistes, choeur mixte et choeur d'enfants, et l'augmenta de très beaux récitatifs. L'entreprise commune de 16 régions avait ainsi doté le Canton de Vaud d'une oeuvre achevée: ses chants sont au répertoire de nos paroisses, et l'exécution régulière de l'Oratorio pourrait, si ainsi le veulent nos Eglises, fonder une tradition du Jeûne fédéral vaudois.

Au verso: la création de l'Oratorio "Terre Nouvelle" à Saint-Légierm lors du service oecuménique du Jeûne fédéral 1980. Elle fut diffusée sur les 3 chaînes de la Télévision suisse.

Notes du chapitre 4

[1] page 145: on peut se procurer scénario, texte, musique, propositions de décentralisation par le Secrétariat de la Jeunesse, rue de l'Ale 31, 1004 Lausanne.

[2] page 147: les frais de l'association-mère s'élevèrent à fr. 105'000.-, production de l'Oratorio comprise. Ceux des associations régionales allèrent de fr. 2'000.- à 8'000.-.

KURZE INHALTSANGABE

Das Projekt zu "Terre Nouvelle" entstand auf Ersuchen der waadtländischen Kirchen im Dezember 1975. Seine Hauptziele: eine grösstmögliche Anzahl von Kirchgemeinden und Personen zu einer Uraufführung zu vereinen, die Mitwirkenden in die Theaterarbeit einzuführen, die Ausbildung der Theaterschaffenden zu fördern. Im Anschluss an "La Pierre et l'Esprit" wurde das Projekt anlässlich des Eidg. Buss- und Bettages 1979 verwirklicht. Eine Arbeitsgruppe machte folgenden Vorschlag: überall dort, wo mehrere Pfarrgemeinden zu einer gemeinschaftlichen Inszenierung bereit wären, sollte das gleiche Werk am gleichen Tag als eine einzige eintrittsfreie Aufführung im Freien uraufgeführt werden. Jede Gebietstruppe hätte die Funktion einer autonomen Genossenschaft und würde mit Hilfe der Ortsbewohner und mit eigenen künstlerischen Mitteln - dies sowohl in materieller als auch in finanzieller Hinsicht - das Theaterstück aufführen. Das Zentralkomitee würde das neue Werk unentgeltlich zur Verfügung stellen sowie drei Berater (Daniel Reichel für die Musik, Marc-André Genevay für die Dekoration, ich für die Inszenierung und die Arbeitseinteilung). Es wurde den einzelnen Spieltruppen geraten, sich die Mitarbeit von ortsansässigen Künstlern zu sichern. Das Thema des Werkes wurde von der Arbeitsgruppe gewählt, die sich aus 5 protestantischen und katholischen Priestern zusammensetzte: die geistige Entfaltung verkümmert, weil in der heutigen Zeit den materiellen Werten eine übermässige Bedeutung beigemessen wird. Das Szenario habe ich geschrieben. Ich schlug vor, dieses Thema in Anlehnung an das 2. Buch Moses "Exodus" und den allgemein bekannten Epos von Moses zu behandeln. Es bestand aus vier Abschnitten: eine Erzählung (die ägyptische Knechtschaft, die Plagen - sie warnen den Pharao vor seinem Ende, die Errettung durch Ueberquerung des Roten Meeres); ein Drama (die Zerstörung unserer Erde durch die Plagen der modernen Welt); eine Prozession (in der Wüste auf der Suche nach einer anderen Welt); eine feierliche Handlung (das Betreten des Gelobten Landes, das Unsrige - das ein neues Land sein wird, wenn wir dort nach den Zehn Geboten und im Geiste Christus leben). Den Text schrieb Pastor Philippe Zeissig in reimlosen

Versen. Er wies Lücken auf, die von den Theatertruppen ausgefüllt werden mussten. (Was sind neuzeitliche Plagen und die Heimsuchung in der Wüste?) Die Partitur von Daniel Reichel (für Fanfare, Orchester, gemischten Chor, Kinderchor, Gemeinschaftschor und Solisten) wäre zu vereinfachen, damit jede Truppe sie zu interpretieren versteht. Meine Vorschläge bezogen sich auf das Spiel und die Aufteilung des Szenarios, um den Truppen eine Dezentralisierung der Aufbauarbeiten in verschiedenen Einheiten zu ermöglichen. Sechzehn Uraufführungen von "Terre Nouvelle". Es haben 128 protestantische und katholische Kirchgemeinden und über 5000 Mitwirkende daran teilgenommen. Jede Aufführung war in ihrer Art verschieden - eine Vielfältigkeit, die vom einfachen Oratorium bis zur grossen Masseninszenierung reichte. Ueber 30000 Zuschauer waren gekommen und haben allerorts an der Handlung teilgenommen. Sie haben in Gemeinschaftschören mitgesungen und sind durch die Strassen mitgegangen, um der "Feuersäule" zu folgen: die Symbolik für die grosse Prozession durch die Wüste. Budget des

Kinder aus Cergnat (Les Ormonts) als Darsteller der "Hoffnung" führen die Prozession der Wüste an.
Les enfants de l'Espérance conduisent la Procession du Désert, à Cergnat (Les Ormonts).

Zentralkomitees: 105000 Franken (einschliesslich der Uraufführung des 1980 aufgeführten Oratoriums). Budget der Truppen: von 2000 bis 8000 Franken.

BILD-LEGENDEN

131 Das Symbol der "Terre-Nouvelle" wurde in den Kirchen der 128 protestantischen und katholischen Kirchgemeinden aufgestellt, die an der Feier des Eidg. Buss- und Bettages 1979 teilnahmen.

133 In Château-d'Oex hat der Lehrer die Regie des feierlichen Spiels übernommen. Seine Schüler halfen eifrig mit, Masken anzufertigen.

135 Die Leute von der Kirchgemeinde "Le Mont" begeben sich in einem Umzug nach Bellevaux, einem nördlichen Quartier von Lausanne, um mit den dortigen Bewohnern gemeinsam zu feiern.

136 Im Pays-d'Enhaut, aber auch sonst überall, machten zahlreiche Kinder am Spiele mit.

139 Hier ein Sprechchor vom Gros-de-Vaud. Mitwirkende: ein Beamter, ein Handwerker, zwei Bauern. Einer dieser Bauern ist Abgeordneter und Unterpräfekt des Bezirkes Echallens.

141 In Orbe führte Moses die Prozession durch die dunkeln Gässlein des alten Städtchens. Alle Strassenlampen waren ausgelöscht.

143 Im südöstlichen Teil von Lausanne (Vallée de la Jeunesse) wurde die Hymne an die Schöpfung als Tanz vorgebracht. Andere Darbietungen siehe auf den Seiten 153, 154 und 155.

145 Die Plagen der modernen Welt stürmen la Place du Château in Lausanne, unter dem steinernen Blick des Major Davel.

148 Das Oratorium "Terre Nouvelle" von Daniel Reichel wurde am Buss- und Bettag 1980 anlässlich eines ökumenischen Gottesdienstes in St-Légier uraufgeführt und vom Fernsehen aller drei Landesteile direkt übertragen.

151 Kinder aus Cergnat (Les Ormonts) als Darsteller der "Hoffnung" führen die Prozession der Wüste an.

153 In Oron (Kirchgemeinde Jorat) wurde die Danksagung durch eine Pantomime dargestellt, welche die Arbeiten des Bauers während der vier Jahreszeiten zeigte.

154 Die Pantomime von der Sonne und vom Mond, wie sie als Danksagung in Château-d'Oex (Kirchgemeinde Pays-d'Enhaut) zu sehen war.

155 Danksagung in Cully (Kirchgemeinden Lavaux): eine Pantomime der Lebensstufen.

156 Die "Hoffnung" und die "Feuersäule" führen die Prozession zur Durchquerung der Wüste an (in Rolle, Kirchgemeinde La Côte).

Pantomime des Travaux et des Jours illustrant l'Action de grâces (Oron).

Pantomime de la Lune et du Soleil illustrant l'Action de grâces (Château-d'Oex).

Pantomime des Ages de la vie illustrant l'Action de grâces (Cully).

L'Espérance et la Colonne de Feu ouvrent la Procession de la Traversée du Désert (Rolle).

5

Sur le chemin d'une nouvelle culture populaire?

"Terre Nouvelle" révéla plusieurs artistes amateurs de talent. Ils y trouvèrent une occasion de compléter leur formation personnelle. Ils la mirent au service des participants, pour qui ce fut très fréquemment un début d'initiation théâtrale. Tout, certes, ne fut pas abouti dans la réalisation du projet: faute d'expérience du travail en groupe, il n'y eut que trop rarement réflexion et création collectives; faute aussi trop souvent de la collaboration d'artistes expérimentés, les représentations n'atteignirent pas toutes à la beauté et au pouvoir de communication qu'elles avaient en puissance: Les 16 célébrations de "Terre Nouvelle" cependant, par leurs défauts tout autant que par leurs qualités, me permirent de vérifier ce que les trois fêtes m'avaient enseigné sur la nature et la pratique du théâtre populaire.

Il se confirme à mes yeux que l'histoire racontée (au premier degré) par un spectacle, pour être accessible à tous, doit être connue du grand public. Pour qu'une oeuvre scénique puisse être interprétée et reçue dans sa plénitude, il est nécessaire que sa forme soit, sinon traditionnelle, du moins familière à ses acteurs et à ses spectateurs. Le pouvoir formateur de l'oeuvre "inachevée" me paraît évident.

Il y a le plus grand intérêt, si l'on veut atteindre le

plus grand nombre, à présenter une oeuvre scénique dans un lieu qui n'apparaisse pas "réservé". Il est important que le lieu choisi soit communautaire, et qu'il corresponde à la thématique du spectacle. L'entrée libre me paraît indispensable.

Une scénographie éclatée rompt avec l'usage aristocratique du théâtre, mêle les catégories de spectateurs et favorise la participation du public. Cette participation n'est ni une utopie, ni un leurre. Elle s'enclenche d'elle-même, si la sollicitation n'est pas gratuite.

Mais ce furent avant tout les vertus de la décentralisation du montage et de l'autonomie des groupes que me révélèrent, chacun à sa manière, les quatre grands spectacles populaires auxquels j'eus la chance d'être associé en l'espace de cinq ans. Pour autant que l'inévitable verticalité de l'organigramme des comités soit doublée d'une authentique horizontalité des rapports de travail, la décentralisation et l'autonomie dans l'activité dramatique, à tous les niveaux, sont des agents puissants de formation, de connaissance, de réflexion, d'expression et de communication. Ces principes associent en effet le plus grand nombre, et jusqu'aux moins doués, dans une occupation active et communautaire du temps libre. Ils forment au théâtre la base et ses animateurs dans une relation permanente, interne et externe. Ils responsabilisent les individus au sein du groupe et envers les tiers. Ils stimulent la réflexion commune (pour peu qu'on veuille bien assimiler les méthodes pédagogiques de la dynamique de groupe) et l'ouvrent en direction des autres. Ils mettent en mouvement, telles qu'elles sont, les forces créatrices existantes, mais peuvent, avec l'aide d'artistes de métier, les faire éclore pour le plus grand bien de la communauté tout entière. Ils développent la créativité et le pouvoir d'expression du plus grand nombre et les orientent vers autrui. Ils créent les instruments de la communication individuelle et collective à l'intérieur de la

communauté sociale.

Qui dit formation - connaissance- réflexion - expression - communication, ne dit-il pas aussi culture? Et qui dit culture du plus grand nombre dans la relation à l'autre et à la communauté toute entière, ne dit-il pas aussi culture démocratique? Ce que m'a enseigné ma pratique théâtrale de ces cinq dernières années, c'est que le théâtre peut être une nouvelle forme de culture populaire, une culture active, une culture communautaire, une culture démocratique: une culture ouverte à tous en direction de tous.

Il est vrai que ces principes et leurs vertus, je les ai dégagés de la pratique théâtrale de la célébration, dans le cadre spécifique de fêtes populaires. Il est exact que la fête est conservatrice, par sa nature même [1]. Mais je ne vois pas en quoi ces éléments d'une méthode ne sauraient s'appliquer à toute pratique théâtrale, à des oeuvres et à des groupes qui se veulent des agents de changement. Il y va de la promotion du théâtre populaire dans notre pays. Ou plus exactement de l'avenir du théâtre. Dans une société telle que la nôtre, le théâtre élitaire n'a plus aucune place: le théâtre sera démocratique ou ne sera plus, il sera fait par le peuple et pour lui, ou disparaîtra. N'y a-t-il pas quelque chose d'exaltant, comédiens, musiciens, artistes mes amis, dans cette mise en demeure qui nous est faite de devenir les compagnons d'apprentissage de la parole libératrice promise à ceux qui, par le théâtre, parleront avec d'autres de tous à tous les autres.

[1] Sur les limites de la fête, voir: "la fête et sa pratique", dans Les Cahiers protestants (Bienne, avril 1979).

5

Wege zu einer neuen volkstümlichen Kultur?

Für verschiedene Laienkünstler war "Terre Nouvelle" eine Gelegenheit gewesen, ihre Begabung zu beweisen. Sie sahen darin auch eine Möglichkeit, ihre persönliche Ausbildung zu vervollständigen und das, was sie konnten, zum grössten Vorteil aller Mitwirkenden anzuwenden, denn für die meisten bedeutete dies eine Einführung in die Theaterarbeit. Gewiss, nicht alles war vollkommen und vieles konnte nicht wie geplant verwirklicht werden. Mangels Erfahrung in der Gruppenarbeit kam es nur selten dazu, gemeinschaftliche Ueberlegungen anzustellen und kreative Arbeit zu leisten. Aber auch die oftmals mangelnde Mitarbeit erfahrener Künstler war ein Grund, dass nicht alle Aufführungen jene Formschönheit und kommunikative Wirkung erreichten, die potential vorhanden war. Sowohl die Mängel wie auch die Qualitäten der 16 Uraufführungen von "Terre Nouvelle" waren für mich nichtsdestoweniger aufschlussreich gewesen - eine Möglichkeit für mich, das zu überprüfen, was mich die drei Festspiele über die Art und die Arbeit des Volkstheaters gelehrt hatten.

Meiner Ansicht nach muss die Geschichte, welche eine Theateraufführung erzählt, jedermann zugänglich, also bekannt sein. Damit ein Bühnenwerk in seiner ganzen Bedeutsamkeit dargestellt werden kann und Zugang findet, ist es notwendig

dass seine Form - wenn nicht traditionell - den Interpreten und den Zuschauern zumindest vertraut ist.

Es hat sich auch erwiesen, z.B. in "Terre Nouvelle", dass ein Werk, das noch nicht ganz vollendet ist, offenkundigen Bildungswert besitzt.

Wenn man einen breiten Zuschauerkreis ansprechen möchte, so ist es unbedingt von Vorteil, für die Aufführung des Bühnenwerkes eine Spielstätte zu wählen, die nicht den Eindruck macht, gewissen Gesellschaftsschichten vorbehalten zu sein. Es ist wichtig, dass die ausgewählte Spielstätte allen zugänglich ist und dass sie der Thematik der Theateraufführung entspricht. Freier Eintritt erscheint mir Voraussetzung zu sein. Ausgesplitterte Bühnenausstattungen brechen mit den Sitten und Gebräuchen des Theaters, sie stellen eine Art Verbindung zwischen den einzelnen Zuschauerkategorien her und fördern die Anteilnahme des Publikums an der Handlung. Diese Anteilnahme ist weder Utopie noch Illusion. Sie ergibt sich von selbst, wenn sie fundiert ist.

Das wichtigste, das ich bei den vier volkstümlichen Inszenierungen lernte, ist die grosse Bedeutung, welche der Dezentralisierung des Aufbaus und der Autonomie der Gruppen und ihrer Leiter zukommt. Unter der Voraussetzung, dass die unvermeidliche vertikale Aufgliederung des Komitee-Organigrammes mit einer echten horizontalen Aufgliederung der Arbeitsbeziehungen gekoppelt ist, sind die Dezentralisierung und Autonomie in der Theaterarbeit auf allen Niveaus die treibenden Kräfte in bezug auf Ausbildung, Wissen, Ueberlegung, Ausdruck und Kommunikation. Nach diesen Grundregeln kann eine grösstmögliche Anzahl von Mitwirkenden - auch die weniger begabten - zu einer aktiven Freizeit-Gemeinschaftsarbeit zusammen geführt und ausgebildet werden. Sie übertragen den Menschen Verantwortungen innerhalb der Gruppe und Drittpersonen gegenüber. Sie regen zur gemeinschaftlichen Ueberlegung an, vorausgesetzt

dass man bereit ist, die pädagogischen Methoden der Gruppendynamik anzuwenden. Die gemeinsame Ueberlegung wird alsdann - über das Theater - den Andern zugeführt.

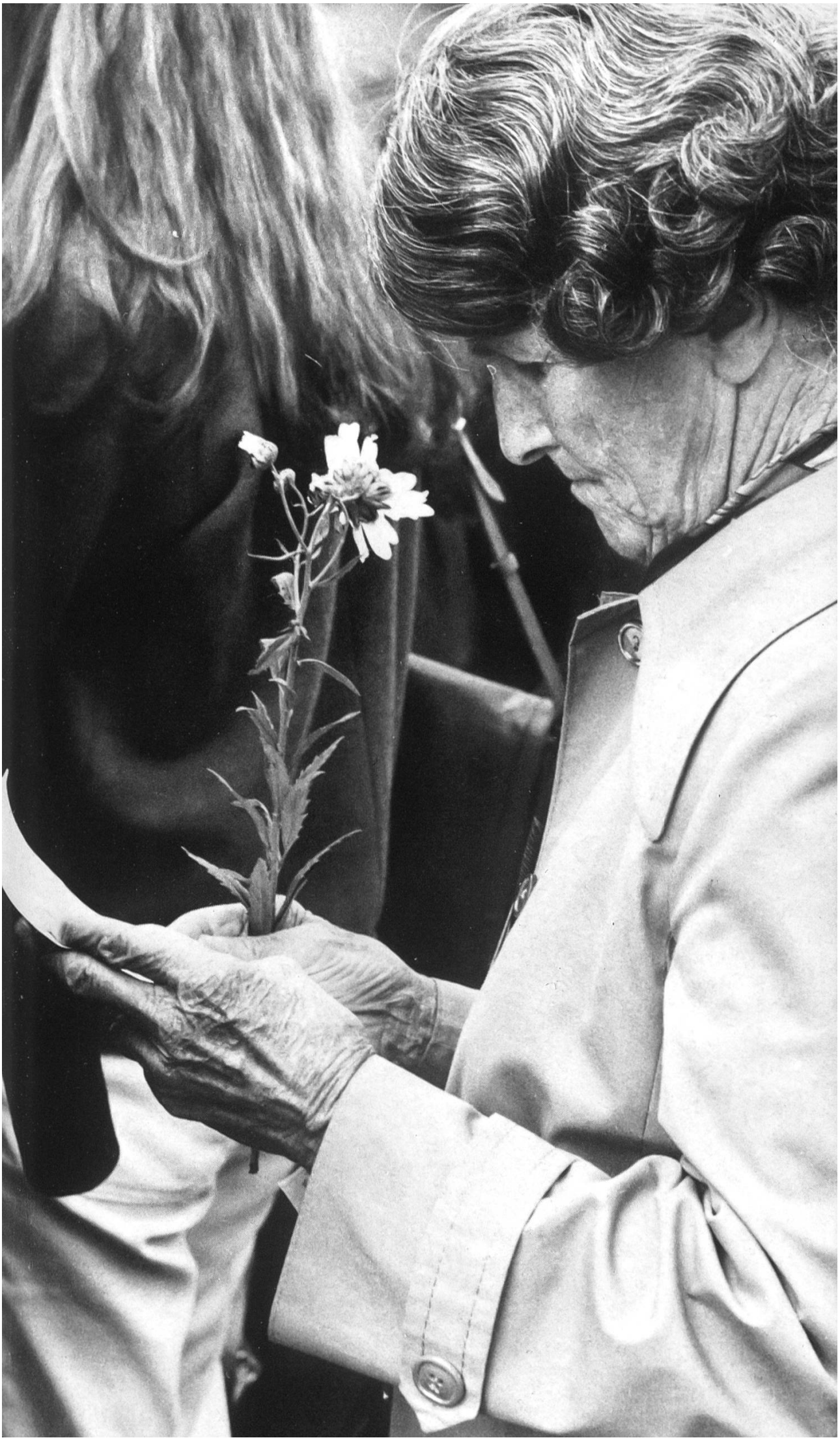
Diese Grundprinzipe fördern auch die Kreativität und die Ausdruckskraft und leiten zum Andern hin. Sie schaffen Instrumente zur individuellen und gemeinschaftlichen Kommunikation innerhalb der gesellschaftlichen Gemeinschaft.

Wer Ausbildung - Wissen - Ueberlegung - Ausdruck - Kommunikation sagt, meint er damit nicht auch Kultur? Und wer von Kultur als Beziehung zum Andern und zur gesamten Gemeinschaft spricht, sagt er damit nicht auch demokratische Kultur? Was mich die Theaterarbeit der vergangenen fünf Jahre gelehrt hat, ist, dass das Theater ein Weg zu einer neuen volkstümlicher Kultur, einer aktiven Kultur, einer demokratischen Kultur sein kann: eine Kultur, die allen zugänglich ist.

Diese Grundsätze und Ueberzeugungen haben sich mir während der Theaterarbeit an den volkstümlichen Festspielen aufgedrängt. Es trifft zu, dass das Festspiel in seiner Art konservativ ist. Aber ich wüsste nicht, warum sich diese Methode nicht für jede Theaterarbeit anwenden liesse - wie auch für die Autoren und für die Gruppen, die Aenderungen anstreben. Es geht darum, das Volkstheater in unserem Land zu fördern. Oder genauer gesagt, die Zukunft des Theaters steht auf dem Spiel. In einer Gesellschaft wie der Unsrigen ist für das elitäre Theater kaum mehr Platz: es wird ein demokratisches Theater geben oder kein Theater mehr; es wird vom und für das Volk gemacht oder es stirbt aus. Ist es nicht ein herrliches Unternehmen, Schauspieler, Musiker, Künstler meine Freunde, gemeinsam ein solches Theater aufzubauen? Ein Theater als befreiendes Wort zum Andern, zu allen Andern.

Au Pays-d'Enhaut, chacun des célébrants, acteur ou spectateur, recevait une fleur à son entrée en Terre Nouvelle.

In Château-d'Oex wurde jedem Mitwirkenden und Zuschauer beim Betreten der "Terre Nouvelle" eine Blume überreicht.



Crédit photographique

Anonymes: pages 21,68,72,131,135,141,151,153.
J.-P. Buttin, Echallens: 111,116,126.
D. Combremont, Lausanne: 143
Paul Cornaz, Echallens: 115,121,125,128,139.
René Creux, Paudex: 58,61.
Jean-Claude Curchod, Pully: 83/1,145, 148.
Yucki Goeldlin, Vevey: 57.
Marcel Imsand, Lausanne: 23,44,49,67,70,73/1/2,79,80,89,90, 97,100.
Jean-Jacques Laeser, Lausanne: 75.
Sylvain Latreille, Cully: 155.
Jean Lugrin, Château-d'Oex: 133,136,154,165.
Nelger, Romanel-sur-Lausanne: 113.
Henri Niggeler, Mont-sur-Rolle: 156.
Nicolas Suba, Cully: 25 à 31, 33 à 36, 41.
Télévision Suisse Romande: 85,99 (photos tirées du film réalisé par Jean Bovon).
Pierre Vuille, Yvorne: 69,77,83/2,87,92.

Les nombreuses photographies de Marcel Imsand publiées dans le Livre-Souvenir de "La Fête des Vignerons Vevey 1977" (Editions Payot Lausanne) complètent utilement l'illustration du présent texte sur sa mise en scène.